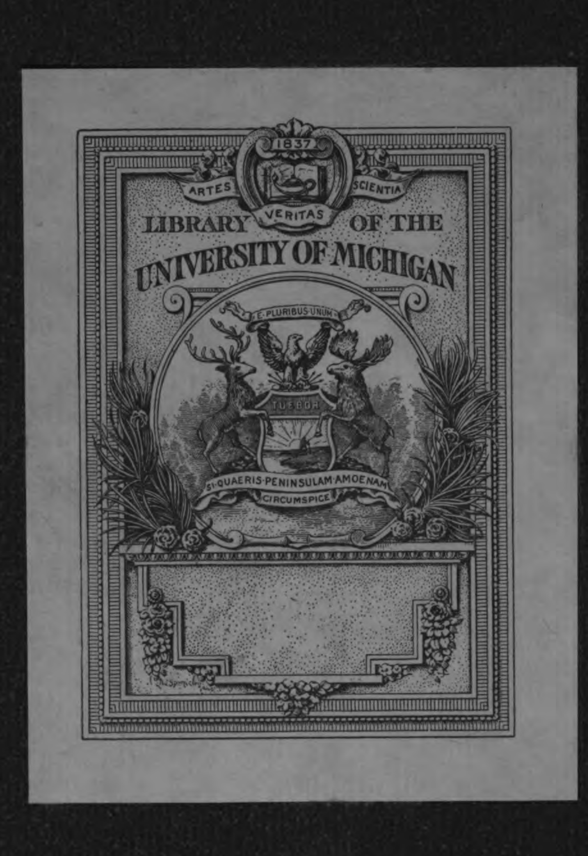
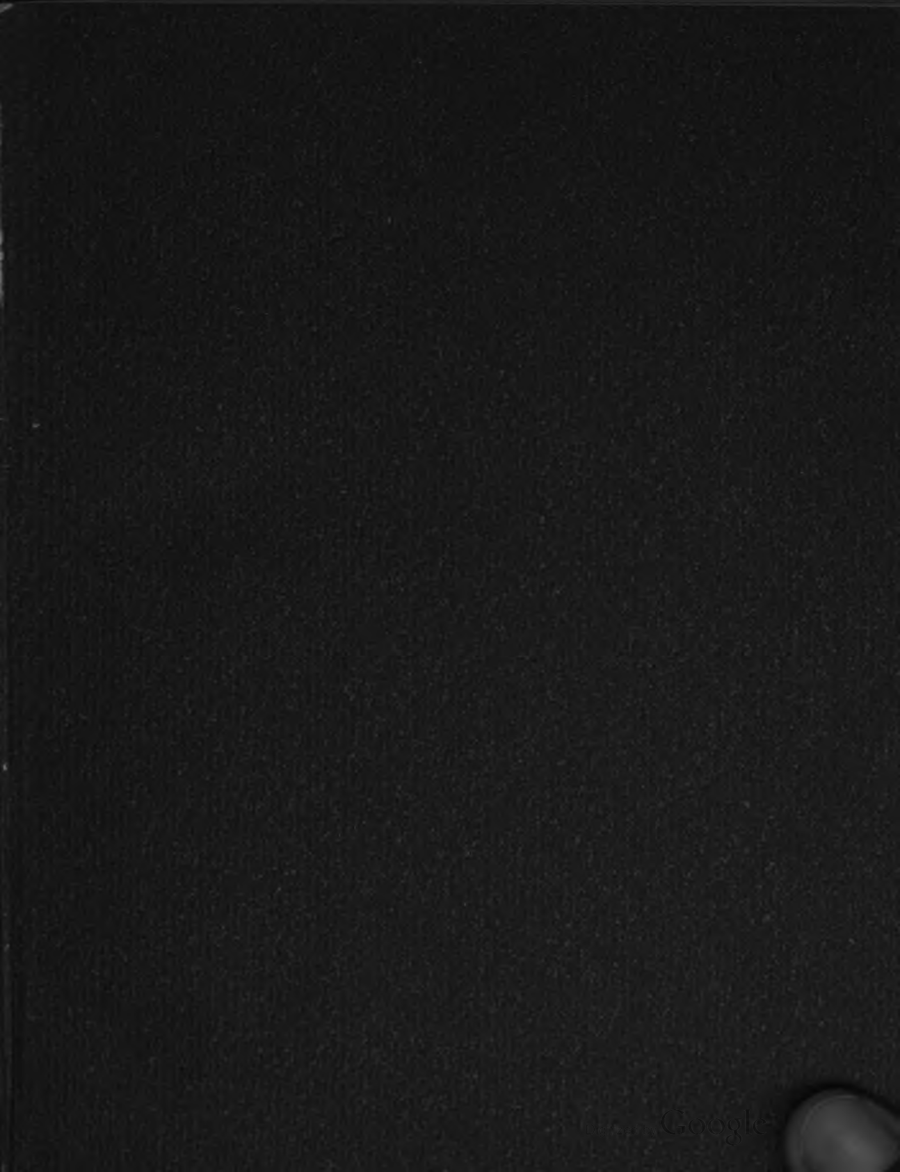



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


Google



Albert Dresdner

Ibsen als Norweger und Europäer



Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1907



Von diesem Buche wurden 20 Abzüge zum Preise von zehn Mark für jedes Exemplar auf echt Büttenpapier hergestellt, in Ganzleder gebunden und handschriftlich numeriert

Statt einer Vorrede:

„Fast immer mißfällt mir meine Rede, denn ich ringe nach dem Besseren, das ich oft, ehe ich es durch Worte auszudrücken versuche, innerlich genieße; wenn ich es dann aber weniger, als ich es doch in mir habe, darzustellen vermag, betrübe ich mich, daß meine Zunge meinem Herzen nicht Genüge leistet. Das Ganze, was ich in mir habe, möchte ich ausdrücken, auf daß, wer mich hört, auch das Ganze kennen lerne; aber ich fühle, daß ich nicht so mich ausdrücke, um das zu bewirken; ich fühle vor allem, wie das innerliche Denken mit Blitzesschnelle das Gemüt durchzuckt, während die Rede des Mundes langsam und schwer ist und ganz und gar nicht der Natur des ersteren entspricht. Indem dies mühsam sich fortwälzt, hat jenes sich schon wieder in seine einsame Stätte zurückgezogen, und nur wenige Spuren, die es auf wunderbare Weise dem Gedächtnisse eingeprägt hat, dauern fort und treten durch den langsamen Fluß der Silben in die äußere Welt."

Der hl. Augustinus

I

n einem verhältnismäßig engen, doch mit unendlichem Reichtume erfüllten Kreise einfacher menschlicher Urmotive begegnen sich fast alle reinen und großen Dichternaturen der Weltliteratur. In diesem Kreise liegt Ibsens Schaffen nicht. Seine Werke, und zwar ganz besonders gerade die seiner Reifezeit, haben fast durchweg in Stoffen und Charakteren etwas eigentümlich Undurchsichtiges, Verwickeltes, Schnörkelhaftes, Verstecktes. Es ist immer, als ob hinter dem, was gesagt wird, noch etwas Unausgesprochenes, vielleicht dem Dichter Unaussprechbares liege. Sie entlassen uns nicht mit Abschlüssen, sondern mit Fragezeichen. Sie sind fragmentarischer Natur. Wenn ein Dichter, wie Goethe, sich in seinen Werken stets von neuem seiner Bedrängnisse und Nöte entledigte, um dann immer wieder mit frischem Mute zu neuem Empfangen und Schaffen vorzuschreiten, so hat Ibsen zeit seines Lebens wie hypnotisiert an einigen wenigen Problemen gehaftet, die unausgesetzt wiederkehren und nie gelöst werden. Wenn Goethes Entwickelung einem weiten, vielgewundenen Wege gleicht, der aus der Niederung zu fernen Gipfeln emporführt, so hat sich Ibsen im Kreise bewegt — in einem Kreise, dessen Mittelpunkt unsichtbar bleibt. Kurz, es ist ein ungelöster, ein problematischer Rest in seinem Charakter.

2



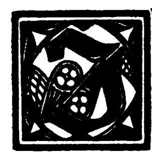
Dies ist stets empfunden und es ist die Quelle aller der Mißverständnisse über Ibsen geworden, deren Zahl Legion ist. Man hat an seinen Figuren herumgedeutelt, hat ihnen mit mehr oder weniger Willkür allerlei Ideen untergeschoben, hat vereinzelt, was allein im Zusammenhange verständlich wird, und ist so, wie es zu geschehen pflegt, nur immer tiefer in das Labyrinth hineingeraten. Man hat sich weidlich mit Ibsens Gestalten beschäftigt, aber Ibsens Gestalt selbst hat man nicht scharf ins Auge gefaßt, und so an den Teilen zu begreifen gesucht, was nur aus dem Zentrum heraus zu erkennen ist. Denn das Eine, was nottut, um der gleitenden Persönlichkeit dieses Dichters habhaft zu werden, das ist: jenen ungelösten, jenen problematischen Rest seiner Natur aufzuhellen und den geheimnisvollen Mittelpunkt festzustellen, den Ibsen wie gebannt zu umkreisen gezwungen war. Nur auf diesem Wege kann man dazu gelangen, die innere Notwendigkeit in diesem Dichterleben zu erkennen, die vielleicht darum unverstanden geblieben ist, weil sie in einer bei einem Dichterleben beispiellosen und bis zur Pedanterie gehenden konstruktiven und methodischen Strenge der inneren Entwickelung wurzelt.

Einen Hauptgrund, weshalb Ibsens Persönlichkeit bisher im Dämmer geblieben ist, sehe ich darin, daß man es unterlassen hat, sich die Norweger-Natur in ihm zu vergegenwärtigen. Es fehlt ja wohl nicht an Feuilletons und

1*

Reisebüchern über das „Land und Volk der Fjorde“, an Schilderungen der Enge norwegischen Kleinstadtlebens oder Betrachtungen über die „kalte Glut“ norwegischen Empfindens, und was dergleichen mehr ist. Allein farbenreiche Landschaftsstimmungen und geistvolle Einzelbeobachtungen helfen uns hier nicht weiter, sondern es ist die Natur des norwegischen Volksgeistes selbst, deren Einsicht wir bedürfen. Wenn ein Dichter aus einem Lande kommt, das an den Grenzen Europas liegt und mit dessen Kultur nur losen Zusammenhang hat, wenn er, wie jedermann deutlich empfindet, von dem Geiste dieses Landes bis zum Rande erfüllt ist und er dennoch eine europäische Bedeutung gewinnt: so muß in ihm irgend eine Entwickelung sich vollzogen haben, die einen Ausgleich zwischen diesem norwegischen Volksgeiste und dem Geiste der europäischen Kultur herstellte. Er muß in irgend einer Weise sein Norwegertum so durchgearbeitet, geläutert und gestaltet haben, daß es für Europa mehr als eine ethnographische Merkwürdigkeit, daß es ein wirkender Faktor in seinem kulturellen Leben werden konnte. Durch Neigung und Lebensgang dem norwegischen Volke nähergestellt, als viele Andere, versuche ich dies Problem zu lösen. Ich versuche darzustellen, wie Ibsen, der Norweger, zum Europäer und inwieweit er zum Europäer wurde.

2



bsens erste Schaffensperiode, in der er sich der romantisch-geschichtlichen Strömung in der norwegischen Dichtung anschloß, kann in diesem Zusammenhange kürzer behandelt werden. Denn in ihr gehört er noch nicht der Weltliteratur, sondern der Nationalliteratur an; der Verfasser der „Helden auf Helgeland" und der „Kronprätendenten" hätte auf den europäischen Geist im Dichten und Denken keinen Einfluß ausgeübt, wäre er über dies Stadium seiner Entwickelung nicht hinausgewachsen. Es ist dies die Zeit, in der der Dichter sich erst noch selbst sucht, und für uns, in deren Leben der spätere Jbsen eingegriffen hat, sind das Bedeutendste daran die Vorboten seiner Selbstentdeckung: wie die Gedankengänge, die Probleme und Gestalten, mit denen er sich in der Zeit seiner Reife beschäftigte, sich bereits an ihn herandrängen und sich in seinen Schöpfungen keimhaft andeuten. Jn der Darstellung der nordischen Vergangenheit hat Jbsen danach gestrebt, die heroische Tonart herabzustimmen und die Gestalten der Sage als Charaktere mit dem Gefühlsleben der Gegenwart zu schildern. Man hat Jbsen aus dieser Behandlungsweise einen Vorwurf gemacht; allein sie ist bereits durch Goethe anerkannt und gerechtfertigt worden, indem er aussprach, daß alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre und daß der Dichter, wenn er sich an Begebenheiten und Ge-

stalten der Vergangenheit halte, doch an ihnen nur seine eigene sittliche Welt darstelle.*) Welches ist nun die hier sich offenbarende sittliche Welt Ibsens? Während bei den alten Recken Gedanke und Tat eins zu sein pflegen, liegen sie bei den Ibsenschen Abbildern miteinander im Streite. Skule in den „Kronprätendenten“ ist durch und durch Grübler und Zweifler, und in den „Helden auf Helgeland“ besitzen Örnulf, Sigurd und Gunnar einen Sinn für Objektivität, Versöhnung und Humanität, der der Farbe der Entschließung des Gedankens Blässe ankränkelt; läßt doch Örnulf schließlich sogar den Tod des Sohnes ungerächt! Die naiven Menschen der Sage und der nordischen Vergangenheit erscheinen bei Ibsen in sentimentaler Verwandlung. Insbesondere ist Skule eine Gestalt, die bereits ganz das Gepräge des späteren Ibsen trägt. Er ist wohl imstande, den „Königsgedanken“ aufzufassen und seine ganze Tragweite zu erkennen, aber er hat nicht die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, ihn zur Tat zu verdichten, die Höhe seines eigenen Denkens zu erklimmen — mit einem Worte: er ist der Vorfahr jenes Baumeisters Solneß, der nicht so hoch steigen kann, als er baut. Ganz natürlich, daß schon diese Männer alle bei den Frauen Halt suchen. König Haakon fühlt sich geborgen, als er Mutter und Frau im Arme hält; Skule wird im Augenblicke der Entscheidung

*) Vgl. Goethes Besprechungen von Manzonis „Carmagnola“ und „Adelchi“.

von dem Einflusse seiner Geliebten gelenkt und findet endlich bei seinem Weibe Zuflucht; und die stärkste, die ungebrochenste Gestalt, die Ibsen in dieser Periode überhaupt geschaffen hat, ist die einer Frau, ist Hjördis, die Ibsensche Brunhild. In dieser Gestalt umkreist der Dichter Probleme, die er später mit fester Hand erfaßt hat. In ihr gärt schon das mächtige Verlangen nach dem Fernen und Ungemeinen, das Ellida Wangel erfüllt, und gleich Hedda Gabler haßt sie die bürgerlich-philiströse Enge des Ehelebens, das „Wolle spinnen und Kinder gebären". Heddas zerstörender Geist wirft in Hjördis seinen Schatten voraus: Hjördis verhält sich zu Dagny, wie Hedda Gabler zu Thea Elvstedt. Welche Wanderungen und Wandlungen hat doch das alte Brunhilden-Motiv bei diesem Dichter durchgemacht, ehe es sich zu der merkwürdig verschobenen und epigrammatischen Form kristallisierte, in der es sich in Ellida und Hedda darstellt!

Aber nun springt zwischen die Dramen des altnordischen Stoffkreises ein Werk von durchaus anderer Artung, das Ibsen auf der Fährte seiner späteren Stoffe zeigt. Das ist die „Komödie der Liebe", bekanntlich ein Gesellschaftsstück in Versen, das die These aufstellt: die Ehe tötet die Liebe. Den Schwung, den Adel, die lebenerweckende Kraft, die beflügelnde Macht der Liebe, die sogar in Aktuarsseelen Gesang erweckt, — sie stellt Ibsen in scharfen Gegensatz zu der nüchternen Alltäglichkeit, der erstickenden Enge, der

Bleischwere des Ehelebens, das auch die stärksten Schwungfedern knicke und selbst den Himmelsstürmer zum Kindervater und Erwerbsphilister herabwürdige. Die Gesellschaft besteht darauf, das wilde freie Waldkind Liebe einzufangen und abzustempeln; aber indem sie es tut, erdrosselt sie sie. Die Ehe mag als Volksvermehrungs- und Erwerbsanstalt berechtigt sein; insofern sie sich aber als eine Form der Liebe ausgibt, ist sie eine gesellschaftliche Lüge, und Braut und Bräutigam, Gatte und Gattin sind wandelnde Liebesleichen. Also Ibsen oder sein Held Falk. Da bricht denn in Schwanhild der Abscheu der Hjördis gegen das Wolle spinnen und Kinder gebären wieder hervor; da macht sich durch den Mund Falks der Haß Ibsens gegen den ertötenden Philistergeist und die Armseligkeit bourgeoiser Denkweise Luft. Aber hier, wo wir uns nicht mehr im Dämmer altnordischer Welt befinden, hier im scharfen Lichte modernen Lebens wird uns deutlicher fühlbar, daß mit Ibsens Abneigung gegen bürgerliches Philisterium sich eine Unlust und Ohnmacht verbindet, das Opfer der Hingabe, der Selbstbeschränkung zu bringen, aus dessen Flammen erst der Phönix völliger Selbstbefreiung emporsteigen kann. Denn das Opfer, zu dem Falk und Schwanhild sich entschließen, hat gerade den entgegengesetzten Sinn: den der A b w e h r des Zwanges der Selbstbeschränkung. Die Ehe, es ist wahr, ist die härteste Probe der Liebe, weil sie ihre Verantwortung ist. Falk und seine Schwanhild




möchten wohl die Freiheit, möchten das Spiel und die Leidenschaft der Liebe genießen, aber ihrer Verantwortung möchten sie sich entziehen. Sie berauschen sich an den schönen Möglichkeiten, die die Liebe sie ineinander erahnen läßt, aber sie sind zu schwach, um die Verwirklichung dieser Möglichkeiten durch die Ehe zu unternehmen. Und von dieser sittlichen Seite der Ehe und des Ehelebens, so scheint es, weiß auch Ibsen nichts, — selbst da nichts, wo er einmal der Gegenpartei das Wort verstattet. In seiner gefeierten Verteidigungsrede für das Heim sieht der Pastor Strohmann dessen Wert und Reiz eigentlich auch nur darin, daß Vater, Mutter und Kinder sich in der Kälte des Lebens gegenseitig hübsch warm halten. Nur bis zu dieser bürgerlich-sentimentalen Auffassung vermochte Ibsens Blick durchzudringen; und da ihm diese freilich nicht genügen konnte, so bleibt es für ihn dabei, daß die Ehe eine bloße Konvention, eine gleißende Gesellschaftslüge ist. Gegen die Konvention, gegen die Lüge will Falk-Ibsen in dem Kampfesmute und der Siegeszuversicht seiner 34 Jahre zu Felde ziehen, und er kündigt ein neues dichterisches Programm an:

> Es gilt nicht mehr, wie in Walkürentagen,
> Dem Kampf aus sichrer Höhe zuzuschaun ...
> Die Gegenwart, sie zittre meinen Streichen —
> Ich oder die Lüge — eins von uns soll weichen!



s dauerte aber noch einige Jahre, ehe er an die Verwirklichung dieses Programmes ging. Das geschah erst in „Brand“ und „Peer Gynt“; und diese beiden Werke bilden die Angelpunkte in Ibsens Entwickelung und Schaffen. Als Ibsen sie schrieb, stand er im Anfange der 40er Jahre, also in einem Alter, da die Kräfte des Menschen nach allen Seiten sich weit und rege entfaltet zu haben pflegen und da in ihm das Bedürfnis wirkt, seiner Lebenserfahrung und Lebensanschauung geschlossene Form zu geben. Der Umstand, daß diese beiden Stücke in der Fremde, in Rom, abgefaßt wurden, mußte es dem Dichter erleichtern, die Perspektive für die heimischen Verhältnisse zu finden, in denen er bisher gelebt hatte; und wenn zwei geistig so reiche, dem äußeren Umfange nach so ungewöhnlich bedeutende Dramen in zwei Jahren schnell hintereinander fertig werden, so spricht das dafür, daß sie innerlich zusammengehören und daß das, dem sie Ausdruck geben sollen, lange in des Dichters Seele sich vorbereitet hatte und gestaltungsreif in ihm wartete. Und so war es: der wahre, der heute historisch gewordene Ibsen trat in ihnen auf den Kampfplatz.

Es herrscht Einverständnis darüber, daß beide Stücke ausgehen von der Beobachtung der heimischen norwegischen Verhältnisse und von dem Wunsche des Dichters,

seinen Landsleuten einen Spiegel vorzuhalten.*) Im „Brand“ soll die Unwahrhaftigkeit des öffentlichen Lebens in Norwegen gekennzeichnet und an den Pranger gestellt werden, dieses öffentlichen Lebens, als dessen eigentliches Wesen und dessen eigentliche Schuld Ibsen die Halbheit ansieht. Dieser Halbheit tritt Brand mit der Devise „Alles oder nichts“ entgegen. Er verlangt, daß Denken und Leben sich restlos decken und daß jeder bereit sei, als Märtyrer für seine Gedanken einzustehen. Er verwirft jede Form des Kompromisses, sei es die der Lebensklugheit, wie sie der Probst und der Vogt vertreten, oder die der Lebensfreude, wie sie in dem jungen Brautpaare, das im Eingange des Stückes auftritt, sich verkörpert. Dies ist die Uridee, aus der das Drama sich entwickelte. Wenn man aber die Form, die es schließlich angenommen hat, genauer prüft, so bemerkt man, daß das Problem sich dem Dichter während seiner Beschäftigung mit dem Werke unter der Hand verschoben und verändert hat. Denn beim Ausgange des Dramas sind die Rollen denn doch ganz wesentlich anders verteilt. Da erscheint Brand keineswegs mehr als der Mann, auf dessen Seite das sittliche Recht, auf dessen Seite es allein ist. Da sind die Sympathien für die Gegenseite, ist das Gewicht ihrer Auffassungen wesentlich verstärkt. Soviel ist gewiß, daß das, was Brand erreicht hat,

*) Vgl. z. B. Brandes' Bemerkungen in der Einleitung zu diesen beiden Dramen in der Gesamtausgabe.

sich schließlich als völlige Zerstörung darstellt. Zerstört hat er den Frieden (wenn auch vielleicht faulen Frieden) der Gemeinde da oben fern am Fjorde. Zerstört hat er sein eigenes Verhältnis zu seiner Mutter; sein Kind und seine Frau hat er in den Tod getrieben, sich von allen isoliert und überall Verwirrung und Unordnung gestiftet. Er kam als Erneuerer und ward zum Zerstörer; er wollte aufbauen und hat nur zersetzend gewirkt; zwischen seinem Wollen und seiner Schöpferkraft gähnt eine weite Kluft, und was blühendes Leben hätte werden sollen, grinst uns als tote Forderung an. Er ist, mit einem Worte, zum Vertreter einer ganz eigentümlichen Seite des norwegischen Geistes, zum Vertreter des norwegischen Kritizismus geworden.

Der Trieb zur Kritik hat in Norwegen eine sehr merkwürdige Entwickelung erfahren. Wenn man die französische Kritik als vorwiegend künstlerisch, die englische als praktisch, die deutsche als philosophisch bezeichnen darf, so fehlen diese Typen natürlich auch in Norwegen nicht; denn die Erzeugnisse der europäischen Kultur haben einen internationalen Markt, und kein Volk ist so arm, daß es sich in e i n e Form schlagen ließe. Aber daneben gibt es in Norwegen einen besonderen Kritizismus nationalen Gepräges, der durch die allgemeine Gewohnheit hochgesteigerter Selbstbeobachtung, Selbstzersetzung und Selbstkritik genährt wird und dessen Wesen ich darin sehe, daß die Kritik als Selbstzweck behandelt wird. Wenn Bismarck

schon den Deutschen ein Übermaß kritischer Neigungen zum Vorwurfe gemacht hat, so erscheint doch dem Norweger der Deutsche in der Regel eher als geduldig, harmlos, ja selbst naiv; und so viel ist sicher, daß die allgemeine Bereitschaft zur Kritik auf allen Gebieten des Lebens und Denkens, daß die Unbarmherzigkeit in der Handhabung der Kritik in Norwegen viel höher entwickelt ist, als bei uns. Nehme ich das Verhältnis zur Natur aus, deren Erscheinungen der Norweger rein und warm aufnimmt, so möchte ich sagen, daß er sonst in der Regel überhaupt nicht anders, als kritisch empfängt. Die Norweger haben bisher alle die Jahrhunderte hindurch als Volk ein peripherisches, beinahe selbst ein insulares Dasein geführt; sie haben die Kulturgüter durchweg aus zweiter Hand übernommen, selbst aber zu ihrer Erzeugung kaum beigetragen; und wie selbständiges Schaffen das sicherste Gegenmittel gegen die Überentwickelung des kritischen Vermögens bildet, so ist Rezeptivität ihre eigentliche Nährmutter. Die Norweger sind mehr oder weniger bisher noch immer Zuschauer der Vorgänge auf der europäischen Kulturbühne gewesen — und diese Rolle hat, wie ich glaube, den norwegischen Kritizismus großgezogen, einen Kritizismus, den ich mit der Opposition einer unverantwortlichen Partei im parlamentarischen Leben vergleichen möchte. Denn da das norwegische Volk an der Regierung des europäischen Kulturstaates, das will sagen: am schaffenden europäischen Kulturgeiste,

nicht tätig beteiligt war, so gönnte es sich die Freiheit einer absoluten, einer schrankenlosen Kritik, die unverantwortlich ist, insofern sie sich auf den Zweck des Aufbaus und auf die dadurch bedingten Notwendigkeiten und Grenzen keine Rücksicht auferlegt. Der Unschöpferische, der Unverantwortliche ist immer der Besserwisser. Dieser absoluten, messerscharfen, ätzenden Kritik begegnet man immer wieder in den Werken Kiellands oder Garborgs oder Hamsuns; sie ist es, die auf die Freude des ganzen Volkes, auf seine Fähigkeit zu reinem frohem Genießen drückt, die die Beziehungen von Mensch zu Mensch durch eine eigentümliche Schärfe, Bitterkeit und Unduldsamkeit oft überaus erschwert, die dem öffentlichen Leben Norwegens schließlich den Stempel des gehässig Persönlichen aufgedrückt hat. Ihre sittliche Quelle bildet ein ernstes und unerbittliches Wahrheitsstreben, das sich freilich auf Kosten anderer menschlicher Bedürfnisse und Triebe hypertrophisch entwickelt und sich bis zum Fanatismus, zur Manie gesteigert hat. Ihrer geistigen Abkunft nach ist sie eine Tochter des tief im norwegischen Volke wurzelnden Rationalismus; und wie dem Rationalismus der Sinn für die Verhältniswerte des menschlichen Denkens und Seelenlebens stets gemangelt hat, so bildet es auch ein Kennzeichen des norwegischen Kritizismus, daß er des Verständnisses für die Relativitäten, für die unablässige wechselseitige Bedingtheit und Abhängigkeit aller Funktionen des Lebensorganismus beim Individuum

wie der Gesellschaft ermangelt. Man wird daher das norwegische Denken in der Regel, wie z. B. in der Friedensfrage oder der Frauenfrage, in den Lagern des extremen Radikalismus finden, und es ist stets geneigt, sich an den logisch ebenso unanfechtbaren, wie psychologisch und geschichtlich widersinnigen Grundsatz „Alles oder nichts!“ zu halten.

Das ist die Brand-Natur im norwegischen Volke; das ist die norwegische Volksnatur in Brand, wie sich die Gestalt im Stücke allmählich entwickelt. Da ist er nämlich nicht mehr der Vertreter der sittlichen Forderung gegenüber einer hohlen und sittlich schlaffen Gesellschaft, sondern es spricht aus ihm der Fanatismus der norwegischen Kritik, ein nihilistischer Zerstörergeist. Anfangs geht Brands Forderung dahin: seid ganz! Habt den Mut, das zu sein, was ihr seid; und so ruft er Ejnar sogar zu:

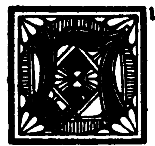
> Sei Knecht der Lust, doch ganz und gar,
> Rückhaltlos, jetzt und immerdar!
> Sei nicht heut der und morgen der
> Und übers Jahr ein weiß Gott wer!

Aber nach und nach macht diese Forderung einer ganz anderen Platz: seid Abbilder des Brandschen moralischen Normalmenschen; und rücksichtslos zerbricht er jetzt diesem seinem Ideale zuliebe alles individuelle Sein, opfert er ihm alles, selbst sein Weib. Aus dem Priester der sittlichen Wahrhaftigkeit ist ein Pfaffe des moralischen Zwanges ge-

worden. Es vollzieht sich also, im Grunde genommen, ein völliger Umschwung, indem Brand zuerst freiesten Subjektivismus, dann aber strengsten Dogmatismus predigt, und nur die Quelle ist diesen beiden gegensätzlichen Anschauungen gemeinsam: die Forderung dessen, was er unter Wahrhaftigkeit versteht. Mit dieser Formulierung aber überschreitet das Problem die Grenzen des Nationalen und gewinnt eine allgemeinere und tiefere Bedeutung. Besonders der letzte Akt des Stückes ist von dem Brand, der auszog, die Menschen zum Bewußtsein und zur Wahrheit ihrer Individualität zu erwecken, und der „nicht Dogmen oder Kirche" zuliebe handeln wollte, weit entfernt. Jetzt ist Brand Dogma — ganz und gar ist er Dogma. Er hat die Wahrheit gepachtet, und alle die armen kleinen Menschlein, die seiner Obhut anvertraut sind, müssen in diese seine Wahrheitsform hinein. Er ist Großinquisitor; und wie die Inquisition in wilder Liebe zur alleinseligmachenden Wahrheit die Menschheit auf den Scheiterhaufen führt, so führt er sie in die Eiswüste. Hier sieht er sich nun freilich von seiner schwachen Herde verlassen, sieht er sein Werk und sein Leben scheitern, und indem er in der furchtbaren Einöde Abrechnung mit sich selbst hält, kommt ihm der Zweifel an seinem Dogma. Der Zweifel am Dogma überhaupt. Das Dogma tötet: „im Gesetz erfriert die Seele!" Er zog aus, um einer abgestorbenen Menschheit einen neuen Lebensfrühling zu bringen; aber ihm fehlte, was frucht-

bar macht. „Ohne Licht kein Blüh'n auf Erden." Und dies Licht? Es ist die Liebe — Gott „ist der Deus caritatis".

4



un zeigt es sich, daß in ganz analoger Weise auch im „Peer Gynt" Ibsen danach strebt, ein ursprünglich nationales Thema in ein größeres, allgemein menschliches Problem überzuführen. Den nationalen Ausgangspunkt bildet diesmal (um Brandes anzuführen) „die norwegische Selbstzufriedenheit und die Beschönigung fragwürdiger norwegischer Nationaleigenschaften, als seien sie bewundernswerte Tugenden", ein Nationalfehler, den übrigens auch Björnson im „Fischermädchen" an seinen Landsleuten getadelt hat. Es scheint ein Widerspruch, daß dieselbe Nation, die zu einem so rücksichtslosen und grenzenlosen Kritizismus neigt, zugleich doch wieder imstande sein soll, im letzten Grunde ihres Herzens das eigene Land und die eigenen Zustände als das Vollkommenste und Beste auf dieser Erdenwelt anzusehen. Aber ist es nicht schließlich natürlich, daß ein Volk, das ein mehr oder weniger abgeschlossenes nationales Dasein führt, sich wohlig in seine Welt einspinnt, zumal wenn diese Welt jenen Zug der Einfachheit und Durchsichtigkeit der Verhältnisse besitzt, der das Leben kleinerer Volkskörper in der Regel charakteri-

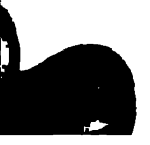
siert? Leicht erscheint dann die Welt „da draußen“ als ein wildes tobendes Meer, dessen Gefahren man froh ist entrückt zu sein, und die großen Lebenskämpfe da draußen stellen sich dem Auge des geruhigen Zuschauers wohl als trübe Gärungen und wilde Tumulte dar, auf die er mit lächelndem Mitleide blickt. Wenn die Konventikler in den „Stützen der Gesellschaft“ vom amerikanischen Leben, wenn der gute Pastor Manders von den Pariser Künstlerkreisen redet, so werden sie derartige Empfindungen äußern. Diese natürliche Verliebtheit des Norwegers in seine heimatliche Welt wird dann noch vertieft durch das überaus innige, fast einem Gottesdienste gleichkommende Verhältnis, das er zur Natur seines Landes hat. Im Diademe der Herrlichkeiten dieser Erde erscheint ihm sein Norwegen als das Kronjuwel. Am Kritizismus siecht jedes Volk und jeder Mensch hoffnungslos dahin, wenn sie sich nicht irgendwo in einem verborgenen Winkel ihres Wesens einen Sparpfennig purer schlichter Naivetät aufbewahren. Dies bißchen Naivetät bildet die Pforte zum Reiche des Unbewußten, dem ewigen Jungbrunnen des Geistes. Und so sichert sich das norwegische Volk in seiner naiven, verschämten und zärtlichen Schätzung der heimischen Natur und des heimischen Lebens, ich möchte sagen, eine natürliche Schutzfarbe, deren es als Gegenmittel gegen den eingeborenen Hang zu zersetzender Kritik notwendig bedarf, um als Volk überhaupt leben zu können.

Bei diesem Zuge setzt Ibsen im „Peer Gynt" ein. Wieder will er seinem Volke den Spiegel vorhalten. Peer ist ewig mit sich zufrieden. Für ihn ist seine Hütte ein Palast, auch wenn ihm das Dach über dem Kopfe zusammenbricht, und es kann ihm nichts passieren, woraus er nicht etwas Gutes herauszulesen, ja was er nicht schließlich als das Beste, was ihm widerfahren konnte, anzusehen geneigt ist. Das nationale Phrasenheldentum wird gegeißelt in dem jungen Menschen, „dessen Maul seine einzige Kraft," der Phantasiekämpfe mit Trollen und Ungetümen führt und Phantasiethrone errichtet, aber nichts tut, um sich eine tüchtige Existenz zu gründen, sondern Hab und Gut verschleudert und zum Gespötte aller wird. Der mit dem Munde das Unerhörte wagt, aber in der Wirklichkeit nicht den Mut hat, einen Finger dranzugeben. Allein sehr bald erweitert sich die Perspektive dieser Gestalt dermaßen, daß das Nationale nur noch ein einzelnes Motiv bildet, das an Bedeutung mehr und mehr verliert. Die polemische Seite des Stoffes versinkt in dem Drange des Dichters, das Eigenleben des merkwürdigen Menschen zu ergründen und darzustellen, den seine Finger gebildet haben. Und so wird Peer Gynt der Held und das Opfer der Phantasie, der Mann, der sich alles denken, alles wünschen, „ja selber es wollen" kann; aber es tun — dafür fehlt ihm das Verständnis. Wozu auch, da er doch schon in seiner Phantasie alle Freude des Schaffens, allen Reiz des Erlebens durchkostet?

2*

Was könnte die Wirklichkeit ihm da noch bieten? Sie ist ihm nichts, als ein Schein, ein Zufall, eine Nebensächlichkeit. Mit souveräner Freiheit steht er ihr gegenüber; er kennt keine Verantwortung, keine sittliche Verpflichtung gegen Mitwelt und Mitmenschen. „Halt dir die Ohren zu!“ ist sein Motto, und natürlich sind ihm in dieser Verfassung auch Vaterland und Volkstum nun nur noch leere Schemen. Er predigt das Weltbürgertum — das will sagen: das Weltbürgertum des „Gyntischen Ichs“. Das Ich allein ist Wahrheit, ist Recht, Leben, Gott. In diesem Punkte scheinen sich nun Brands und Peers Charakter nahe genug zu berühren, und doch sind und bleiben sie polare Gegensätze. Denn wenn Brand mit seinem Ich Abgötterei treibt, so geschieht es in der festen Überzeugung, daß es eine höhere Menschenform darstelle, als er sonst kennt, und in dem Wunsche, seine Mitmenschen nach dieser höheren Form zu bilden. Er beurteilt und schätzt also sein Ich in seinem Bezuge zu seinen Mitmenschen. Einen solchen Bezug hat Peer überhaupt nicht. Was sind ihm die Mitmenschen? Steine im Spiele seiner Phantasie. Er liebt sie nicht, er haßt sie nicht einmal; er will sie nicht bessern oder bekehren — er spielt nur mit ihnen. Er ist wahrhaft menschenfremd, allein mit seinem Ich, mit seiner Phantasiewelt.

Diese Welt geht nun bekanntlich jammervoll in Trümmer. Als ein ganz Gebrochener kehrt Peer von seinen Irrfahrten heim. „So unsäglich arm kann ein Mensch also



gehn zurück in die grauen Nebel des Nichts": mit diesen Worten zieht er selbst die Bilanz seines verlorenen Lebens. Sein ganzer Reichtum war Fata Morgana; wie sie zerrinnt, findet er sich am Verschmachten. Und doch ertönt auch ihm der tröstliche Ruf: „Ist gerettet!" In jener Szene, die zum Schönsten gehört, was Ibsen geschaffen hat, zeigt ihm Solvejg, daß er noch ein zweites Leben geführt hat, ein Leben, von dem er selbst nichts wußte: das Leben in ihrer Liebe. Und dies Leben besteht und ist Wirklichkeit, während das andere in Scherben zerbricht. In ihm liegt Erlösung, in jenem Vernichtung. Das Königtum des schrankenlosen Ichs erweist sich als eitler Plunder, und aus der ganzen Phantasmagorie seines wilden Daseins bleibt nur ein einziges Erlebnis als dauerhaft und fruchtbar zurück: daß er einmal echte Liebe gefühlt, einmal echte Liebe erweckt hat. Also steht auch hier schließlich die Liebe als die aufbauende und erhaltende Kraft gegenüber den Mächten der Zerstörung.

5



Obgleich Ibsen seine Probleme nie wieder mit dem Feuer und dem Schwunge, der poetischen Erfindungsgabe und dem Zauber der Sprache behandelt hat, wie in „Brand" und „Peer Gynt", und obgleich er das rein Menschliche seiner Stoffe nie wieder so scharf hervorge-

hoben, ihnen nie wieder einen so umfassenden Horizont gegeben hat, so haben doch beide Stücke noch bis heut einige Mühe, sich ihren Platz in der Weltliteratur zu erobern. Bei dem Kultus, der gegenwärtig Ibsen in dem größeren Teile Europas gewidmet wird, fällt es schwer, diese Erscheinung nur auf einen Mangel an Verständnis zurückzuführen. Vielmehr scheint sie mir darauf hinzuweisen, daß es Ibsen in „Brand" und „Peer Gynt" doch nicht ganz gelungen ist, die Eierschalen des Nationalen abzustreifen und daß ihnen daher ein dem europäischen Gefühle peinlicher Rest anhaftet. Es versteht sich — und ich spreche es gleich hier aus, um Mißverständnisse zu vermeiden —, daß ich unter der Überwindung des Nationalen nicht dessen Verleugnung, sondern seine Vertiefung und allgemeine menschliche Typisierung meine, in dem Sinne, wie Shakespeare und Goethe urenglische und urdeutsche Gestalten typisiert haben.

Alle Dichtung gleicht einem Baume, dessen Wurzel in der Heimatserde haftet und aus ihm Kraft und Nahrung zieht, dessen Wipfel aber hinausstreben in den Äther höchsten Menschentums. Das Endliche als Form des Unendlichen darzustellen liegt im tiefsten Wesen der Kunst. So wenig es einen Menschen gibt, der nicht vom Weibe geboren wäre, so wenig gibt es eine Dichtung, die nicht Heimatsdichtung ist; aber eine Dichtung, die nichts als Heimatsdichtung ist, bleibt ein krüppelhaftes Gewächs.

Nun ist das Erdreich, in dem die Bäume dieser beiden großen Dramen Ibsens ruhen, zu karg, um ihnen ein unverkümmertes Wachstum in die höchsten Höhen zu erlauben. Gewiß, die Menschen in den weltfernen Dörfern und Hütten, in denen Brand und Peer Gynt zu Hause sind: auch sie sind unsere Brüder, und ihr Leben und Leiden, ihr Hoffen und Fürchten ist im letzten Sinne auch das unsere. Aber es ist, als ob seit den Tagen der Reformation die Menschen da oben an dem europäischen Leben nicht mehr teilgenommen hätten; ja, der Geist, der in Brand lebt, berechtigt selbst zu dem Zweifel, ob die eigentliche Großtat der Reformation, die sittliche Befreiung des europäischen Menschen, bei ihnen wirksam geworden ist. Jedenfalls aber scheinen sie von allen Kämpfen und Überwindungen, die Europa seit 300 Jahren erlebt hat, nichts zu wissen; und es ist diese Armut, diese Stagnation des Erlebens, die uns das Gefühl einflößt, daß diese Menschen doch nicht ganz Blut von unserem Blute und Fleisch von unserem Fleische sind. Erscheinen sie uns dann als die Träger großer allgemeiner Ideen, so entsteht ein Mißverhältnis zwischen deren weltumspannender Bedeutung und der Dürftigkeit der Lebens- und Erfahrungsquellen, von denen sie gespeist werden. Wie Personen, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen hervorgegangen sind, ein Geschmack von Kleinlichkeit in der Regel auch dann noch anhaftet, wenn sie in ein Leben größeren Stils eingetreten

sind, so haftet an Brand und Peer Gynt mitten in all' ihrem Ideenreichtume ein Zug von Lebensärmlichkeit; und indem der Dichter, wenn ich so sagen darf, den ideellen Charakter dieser Gestalten künstlich hochzüchtete, kam ihr sinnlich-poetischer Gehalt zu kurz. Denn beide Stücke zeigen die Schwäche, daß sich die Plastik der Dichtung mit ihrem Fortschritte verflüchtigt und einer gewissen Art von Begriffsdichtung Platz macht; ich erinnere da an Brands Kirchenbauplan und an Peer Gynts ägyptische Abenteuer — hier sind wir im Reiche der Begriffssymbolik und nicht mehr im sinnlichen Reiche menschlichen Erlebens. Der Weg aus den Einsamkeiten des Fjelds und Fjords hat zur Spekulation und Grübelei, aber nicht zur Auflösung der Gegensätze des Lebens in einer befreienden Idee geführt.

Und nun meine ich, daß Ibsen selbst ein ähnliches Gefühl gehabt haben mag. Wenigstens ist er sogleich an die Aufgabe gegangen, das, was ihm auf dem einen Wege nicht ganz gelungen ist, auf einem andern zu erreichen.

Es ist die gemeine Ansicht, daß Brand und Peer Gynt einen Abschluß in Ibsens Dichtung bezeichnen und daß er darauf in eine neue Periode eintritt, die ihrer Natur nach im Gegensatze zu diesen beiden Werken steht. Dies scheint der Wechsel der Form und der Stoffe zu bestätigen, da Ibsen fortab von der Verssprache Abstand genommen und sich dem modernen Gesellschaftsdrama zugewandt hat.

Ich glaube aber, daß diese Ansicht eine äußerliche ist und daß Brand und Peer Gynt nicht einen Abschluß, sondern einen Anfang, einen Ausgangspunkt in Ibsen's Schaffen bilden. Ich will versuchen, den Beweis dafür zu führen, daß Ibsen in seinen sämtlichen späteren Werken nichts Anderes mehr behandelt hat, als die Probleme, die in Brand und Peer Gynt aufgestellt worden sind.*) Er hat diese Probleme in den mannigfaltigsten Formen und Beleuchtungen dargestellt, hat sie gleichsam nach der Kunst der Fuge durchgearbeitet, kombiniert, einander gegenübergestellt — aber der Kreis seines Denkens weist kein einziges Problem mehr auf, das nicht nach seinem Kerne und Keime schon in den großen Versdramen enthalten wäre. Die beiden Lebensmächte, die sich in den Gestalten ihrer Helden verkörpern und die Ibsen beide in ihnen gleicherweise zunächst als zerstörende kennzeichnet: sie bilden die Pole, zwischen denen Ibsens gesamtes Geistesleben hin- und herpendelt. Ihre Untersuchung bildet den Inhalt seines ganzen ferneren Schaffens. Im Zusammenhange seiner Entwickelung erscheinen also „Brand" und „Peer Gynt" als seine große General-Fragestellung an das Leben, als das Programm seines Dichtens. Er wird die Probleme jetzt in einen reicheren Boden verpflanzen; er

*) Den „Julian" lasse ich dabei außer acht, weil ich zu der Ansicht gekommen bin, daß dies Werk nicht von erheblicher Bedeutung in Ibsens Wesens-Entwickelung ist

wird unter die Menschen gehen, wird die Städte, wird das politische und gesellschaftliche Leben aufsuchen; er wird seinen Ideen Fleisch und Blut der Gegenwart geben, um sich so ihres Wesens und Wertes zu versichern, und er wird versuchen, auf diesem Wege dem Banne der nationalen Enge und Lebensfremdheit zu entrinnen und den lebenden Menschen zu fassen.

6



enn man in Ibsens Schaffen als Gesellschaftsdramatiker drei Perioden unterscheidet, so ist dies nicht philologische Pedanterie, sondern es weist der Baum seines Werdens wirklich drei scharf gezeichnete Entwickelungsringe auf. Wie für einen Künstler gebührlich, ist es zunächst das Verhältnis zur Form, das die Stufen seines Wachstums bestimmt. Er braucht eine Reihe von Jahren und von Werken, um sich eine eigene dramatische Form zu bilden; erst als er diese gefunden hat, entfaltet sich seine Dichtung zu völliger Freiheit. Ich glaube, nachweisen zu können, daß der Eintritt in die Meisterschaft der Form mit einem wichtigen Wendepunkte in Ibsens geistigem Leben zusammenfällt, daß er sich von diesem Augenblicke an anderen Problemgruppen zuwendet, als bisher, und seinen Problemen eine vergeistigtere Form gibt. Diese neue Verfassung bezeichnet die Periode seiner Höhe.

ziemlich jäh tritt dann ein greisenhafter Kräfteverfall ein, der sich bereits in „Klein Eyolf" andeutet und den beiden letzten Werken ganz den Charakter gibt. Da kreist das Denken des Dichters um die Gedankenleichen seiner früheren Stücke, ohne sie galvanisieren, ohne ihnen Neues abgewinnen zu können, und seine Hände vermögen den Knoten der Handlung nicht mehr fest zu schürzen.

Merkwürdig, mit welcher — wie soll ich sagen? — mit welcher nackten Logik sich das Leben und Schaffen dieses Mannes entwickelt. Es gibt da keine Seitensprünge, keine Überraschungen, keine Rückschritte, keine jähe Stimmungen oder liebliche Torheiten. Durch die reichen Gefilde des Lebens schreitet Ibsen, ohne nach rechts oder links zu blicken, die Augen in sich gerichtet, das eine Exempel rechnend und immer wieder durchrechnend. Der Anblick dieses einsamen bleichen Wanderers, dieser strengen Enthaltsamkeit, dieser mit gewaltiger Willensanspannung durchgeführten Autosuggestion hat etwas Ergreifendes und Faszinierendes, aber auch etwas Schreckliches, das uns durchkältet und erstarren macht. Hätte Ibsen inkonsequenter gelebt, hätte er menschlicher geschwankt und gefehlt, so würde sein Leben vermutlich glücklicher, seine Dichtung reicher an Blüte und Duft gewesen sein. Aber dann wäre freilich Ibsen nicht mehr Ibsen gewesen. Denn es gab eben wirklich nur eine Frage, die ihn

interessierte, nämlich die der Freiheit des Ichs und ihrer Grenzen, und gerade durch die Beschränkung auf diese Frage ist er ein Faktor im europäischen Geistesleben geworden.

7



Mit dem ersten Stücke des neuen Kurses, mit dem „Bund der Jugend", begibt sich Ibsen entschlossen auf den Boden der Wirklichkeit und der Gegenwart. Es ist das einzige Lustspiel unter Ibsens Gesellschaftsdramen und das einzige Stück, dessen Hintergrund das politische Leben bildet. Sein Held, der Rechtsanwalt Stensgaard, ist ein Peer Gynt-Charakter, in die politische Arena versetzt. Er ist der Phrasenmacher, der um Projekte und Worte nie verlegen ist, der aber auch nichts als Worte und Projekte hat. Er hat Peer Gynts Liebenswürdigkeit und seinen völligen Mangel an Verantwortungsgefühl. Er lügt das Blaue vom Himmel herunter, aber er glaubt im Augenblicke selbst an seine Lügen, berauscht sich an ihnen und findet darum Gläubige.*) Er hat Peers naive Ichreligion. Er ist Streber, und zwar Streber sans phrase — nicht um eines bestimmten Zieles willen oder aus dem Bedürfnisse sich auszuwirken. Er wird ins Storthing gewählt werden und dort seinen Mund weidlich gebrauchen, aber

*) „Lügner, die ihre eignen Gläubigen sind!" Komödie der Liebe.



schließlich wird ihm das auch keinen Spaß machen, sondern er wird irgend eine reiche alte Witwe Rundholm heiraten, ein Paschaleben führen und mit dem Munde Peer Gyntsche Taten verrichten. Aber natürlich muß er seinem Strebertume ein Mäntelchen umhängen und so drapiert er sich mit Phrasen von Gesellschaftsreform und Volkswohlfahrt; hier klingt die Anklage gegen die Unwahrhaftigkeit des öffentlichen Lebens an.

Das Niveau dieses Stückes ist nicht hoch. Es fehlt den Charakteren an Fülle und an Tiefe, und daher der Handlung an innerer Glaubwürdigkeit. In jeder Hinsicht trägt der „Bund der Jugend" die Züge eines ersten Versuches. Inhaltlich ist er eine Art Reminiszenz an „Peer Gynt"; was aber die Form angeht, so lehnte sich Ibsen bei seinen Gesellschaftsdramen ganz natürlich zunächst da an, wo er Vorbilder fand — und das war neben dem nationalen Komödiendichter Holberg das moderne französische Konversationsstück. A la française wird die Handlung in Intrige und Gegenintrige aufgebaut, und es fehlt weder der Vertraute noch der Räsonneur des französischen Theaters, die dann noch in mehreren späteren Stücken wiederkehren. In seinem nächsten Gesellschaftsdrama, den „Stützen der Gesellschaft," zeigt sich Ibsen dieser Technik schon weit sicherer. In der geschickten, aber auch verwickelten Handlungsführung, in der Art, wie die Handlung auf e i n e n Punkt hingetrieben wird, zeigen die

„Stützen" deutlich die französische Schule. Durch diese Behandlungsweise hat das Stück eine äußere Spannung erhalten, die ihm in der Regel eine stärkere Theaterwirkung sichert, als der Mehrzahl der modernen Dramen Ibsens, die aber zugleich seine Schwäche anzeigt. In der geistigen Entwickelung Ibsens sind die „Stützen der Gesellschaft" allerdings von Bedeutung. Denn mit ihnen begibt er sich nun endgültig auf den Kampfplatz, den er sich in der „Komödie der Liebe" abgesteckt, den er im „Brand" bereits betreten hat. Der Kampf gegen die Gesellschaftslüge, gegen die gesellschaftliche Konvention wird nun ganz der Mittelpunkt seines Denkens und seines Dichtens, und er verläßt diesen Gedanken jetzt nicht eher, als bis er völlig mit ihm fertig geworden ist. Aber wie ist das Problem hier noch äußerlich gefaßt, wie anekdotisch zugespitzt, gleichsam auf Stelzen gestellt! Hier handelt es sich nicht um Erscheinungen und Gegensätze, die aus den Bedingungen und dem Organismus des Gesellschaftslebens herauswachsen, also nicht um typische Lebensformen, sondern um einen armseligen Einzelfall, dessen Verallgemeinerung durch den Dichter anstößig wirkt. Wie im „Bund der Jugend" schadet er auch diesmal seiner Glaubwürdigkeit durch ein trop de zèle. Diese Gesellschaft von Schwächlingen, Heuchlern und Geldmachern: das ist nicht „die Gesellschaft," sondern eine recht klägliche Sippe für sich; und daß Ibsen selbst sie nicht so recht ernst nimmt, beweist die theatermäßige



Lösung, die er dem Konflikte gibt, indem er bekanntlich die Hauptstütze öffentlich und feierlich ihr pater peccavi sagen läßt. Wir haben in der modernen Dramatik noch eine solche Bekenntnisszene, die in Tolstois „Macht der Finsternis"; aber während das Geständnis dort durch ein erdrückendes inneres Schuldgefühl veranlaßt ist, wird es hier durch die Angst, die Bernick um seinen Jungen ausgestanden hat, herbeigeführt: dort entstammt es dem Bedürfnisse sittlicher Reinigung, hier einem äußeren Drucke. Man sieht, Ibsen tastet an seinem Probleme erst noch herum, ohne zum Kern vorzudringen.

Am Schlusse dieses Stückes äußert er sich darüber, worin er die aufbauenden, die sittlichen Elemente einer wahren und gesunden Gesellschaft erblickt. Da bezeichnet der Konsul Bernick die Frauen als die Stützen der Gesellschaft. Nein, antwortet Lona, „der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit — das sind die Stützen der Gesellschaft!" Wahrheit und Freiheit sind große und ehrwürdige Dinge, leider aber auch sehr allgemeine und schwebende Begriffe; und es scheint mir, daß diese triviale Schlußformel eine Art Pflichtverneigung Ibsens vor den „Idealen" ist. Welches aber Ibsens wahre eigene Meinung ist — oder doch zu dieser Zeit war —, das lehren seine beiden nächsten Stücke. Denn dies sind zwei Frauendramen, die allerdings der Unwahrhaftigkeit und der Schwäche der Gesellschaft die Frau als die Trägerin der sittlichen Ge-

walten, als die gegenüberstellen, die den Mut zur Wahrheit und den Drang zur Selbstbefreiung hat. Diese beiden Stücke sind „Nora" und die „Gespenster". Ich nenne auch die „Gespenster" ein Frauendrama; denn es besteht wohl heute unter einsichtigen Lesern Ibsens keine Meinungsverschiedenheit mehr darüber, daß der Held dieses Stückes nicht der unglückselige Oswald, sondern Frau Alving ist. Rein dramatisch liegt dies schon darin begründet, daß Oswalds Geschick von dem ersten Schritt an, den er auf die Bühne tut, hoffnungslos entschieden und daher seine Gestalt durch und durch undramatisch ist. Die, die noch eine Entwickelung vor sich hat, deren Geschick wir noch mit Spannung betrachten und verfolgen können, das ist eben Frau Alving; und die breite Ausführung der Krankheitsgeschichte Oswalds ist meines Bedünkens dramatisch, wie vom Standpunkte des guten Geschmackes eine Entgleisung des Dichters. Es mag dahingestellt bleiben, ob er zu der eingehenden und quälenden Analyse dieser Krankheitsgeschichte durch eine gewisse suggestive Anziehungskraft veranlaßt worden ist, die dies schreckliche Problem auf ihn ausübte, oder ob es ihn vielleicht reizte, einmal ein Probestück im naturalistischen Stile zu liefern. Genug, die „Gespenster" sind so gut wie „Nora" ein Frauendrama; und zwar gehören beide Dramen eng zusammen, insofern sie dasselbe Problem von den entgegengesetzten Seiten aus betrachten. Denn beide Male handelt es sich um Frauen,



die unter der gesellschaftlichen Moral, unter dem Zwange der Konvention leiden und sich dagegen auflehnen. Aber die Art und die Natur dieser Auflehnung ist verschieden. Denn während Nora als ein kleiner Brand „Alles oder nichts“ zu ihrem Wahlspruche macht, während sie, wie er, alles, ihre ganze Vergangenheit, ihre Ehe, selbst (was psychologisch der zweifelhafte Punkt bleibt) ihre Kinder daran gibt, um ein neues Leben zu begründen, in dem Leben und Denken Eins sein sollen, so wird Frau Alving, als sie einen ähnlichen Versuch macht und ihrem verkommenen Gatten davonläuft, von der Gesellschaft in Gestalt des Pastor Manders mit bitteren Vorwürfen als ein leichtfertiges und gewissenloses Weib empfangen. Sie fügt sich, sie kehrt heim; und die Folge dieses Schrittes ist letzten Sinnes eine völlige Zerstörung ihres Daseins. Zerstört bleibt ihre Ehe; verloren ist das Kind, das dieser Ehe entsprungen ist; als letzte Konsequenz des Geschehenen zerreißt auch das Band, das sie mit ihrem Jugendgeliebten verknüpft, und wie ein Fanal der allgemeinen Zerstörung lodert über diesem verlorenen Leben schließlich die Flamme des Brandes jenes Asyls, das gleichsam ein Schlußpunkt hinter der ganzen Vergangenheit hätte werden sollen. Wenn also die Frage, die in „Nora“ und den „Gespenstern“ aufgeworfen wird, die ist, was der Mensch tun solle, der die Armseligkeit und Hohlheit der gesellschaftlichen Moral erkennt und sich von ihrer Tyrannei zu befreien strebt, so





wird nur durch beide Stücke zusammen die ganze Antwort auf diese Frage gegeben: zerreiße alles, was dich fesselt, opfere alles, woran du hängst, und du wirst vielleicht — vielleicht! — den Weg zur Freiheit finden; hast du diesen Mut nicht, so bist du gewiß verloren. Eine wenig tröstliche Wahl!

„Nora“ und die „Gespenster“ sind die ersten Dramen, in denen Ibsen das Gesellschaftsproblem an organischen Konflikten d. h. an solchen darstellt, die im Bau und Leben des sozialen Körpers selbst begründet sind. Denn hier treten die objektiven Gesellschaftsformen zu dem subjektiven Freiheitsdrange des Einzelnen in Gegensatz und Kampf. Diese Formen sind in „Nora“ die objektive Rechtsordnung, an der sich Nora durch ihre Urkundenfälschung vergeht, in den „Gespenstern“ die objektive Eheordnung, gegen die sich Frau Alving empört. Die objektive Rechtsordnung vertritt Helmer, und man darf ihn als Typus korrekter Gesellschaftsmoral gelten lassen — allerdings auch nur als solchen, denn er ist sittlicher Aktivität durchaus bar und sein Horizont wird begrenzt durch die Tatsache der juristischen Straffälligkeit der Handlungsweise Noras und durch die Angst vor deren nachteiliger Rückwirkung auf seine Stellung. Einen Schritt weiter geht Ibsen in den „Gespenstern“, wo Kammerherr Alving (in absentia) und Pastor Manders als die Forderer und Verteidiger der geschichtlichen Form des Eherechtes auf-





treten. Denn Manders ist doch eine ehrenwerte und gütige Persönlichkeit, die nicht aus Angst oder Stumpfheit der gesellschaftlichen Moral sich anbequemt, sondern sie in Freiheit des Denkens und sittlicher Überzeugung annimmt allerdings hat ihn Ibsen zugleich mit einem solchen Maße von Kritiklosigkeit und von Mangel an Welt- und Menschenkenntnis ausgestattet, daß er gelegentlich die Rolle der unfreiwillig komischen Person streift. Viel feiner ist der Zug, daß er selbst für den unglücklichen Kammerherrn Alving ein Wort der Rechtfertigung findet. Denn Frau Alving erkennt, daß sie selbst dazu beigetragen habe, ihn auf den Weg der Verfehlungen zu treiben, indem sie ihm keine Lebensfreude zu schaffen verstand. Ich sehe sie vor mir, wie sie dem flotten Offizier mit sehr viel saurer Moral und mit sehr wenig süßer Liebe gegenübertrat. Der Mangel an Lebensfreude im Hause Alving entstammte ihrem Mangel an Liebeswärme — es erscheint im Hintergrunde wieder als das letzte Wort des Dichters die erlösende Macht der Liebe, das Abschiedswort, mit dem uns „Brand" und „Peer Gynt" entlassen. Also bewegt sich Ibsen, wie man sieht, im Kreise; sein Fortschritt aber besteht in der immer schärferen, immer konkreteren Fassung des Problems. „Nora" weiß nichts von der erzieherischen Kraft der Liebe, vielmehr weht ein Eishauch verstandesscharfer Konstruktion durch die Empfindungen und Gedanken der sich befreienden Frau; und in seinem letzten Sinne genommen
3*



ist daher das düstere Gespensterdrama menschlicher als „Nora", obgleich Sonne und Schatten hier gleichmäßiger verteilt scheinen. Es ist reifer; und wie das Stück einen erheblichen Fortschritt in Ibsens Denken darstellt, so ist es auch das, worin er sich in der Form zuerst von seinen Vorbildern befreit und seine eigene dramatische Kunstform gefunden hat.

8


ie dramatische Form, die Ibsen in den „Gespenstern" zuerst ausgebildet und nach der er von der „Wildente" und „Rosmersholm" an seine ferneren Dramen gearbeitet hat, läßt sich ganz allgemein dahin charakterisieren, daß er fortab nur noch fünfte Akte schreibt. Die die Schicksale der dramatischen Personen bestimmenden Handlungen liegen in der Vergangenheit; das Drama gilt nur den Folgen dieser Handlungen. Um diese Folgen dramatisch darstellen zu können, bedarf Ibsen eines Momentes, das sie zur Auslösung bringt; und als solches Moment wählt er in der Regel den Eintritt einer neuen Person in den bisher geschlossenen Kreis der Hauptfiguren. So bildet das auslösende Moment in den „Gespenstern" Oswalds Heimkehr, der „Wildente" die Rückkehr des Gregers Werle ins Vaterhaus, in „Rosmersholm" das Erscheinen Krolls bei Rosmer, in der „Frau vom Meere" der Besuch des

fremden Mannes, in „Hedda Gabler" das Auftauchen Theas mit Lövborg, im „Solneß" die Ankunft Hildens. Man begreift, daß die Wiederkehr dieses technischen Zuges kein Zufall ist: das, was bei Ibsen die dramatische Handlung ausmacht, ist vollkommen fertig und bereit zur Stelle — gleichsam wie ein elektrischer Wagen auf seinen Schienen; es bedarf nur noch des Kontaktes und er saust unaufhaltsam dahin. Zur Herstellung dieses Kontaktes verwendet Ibsen das Besuchsmotiv. Je weiter er in seiner Entwickelung fortschreitet, um so strenger beschneidet er die dramatische Handlung im herkömmlichen Sinne des Wortes; von „Rosmersholm" an kann man fast durchweg die äußere Handlung seiner Dramen mit wenigen Worten erzählen. Ihre wirkliche Handlung aber besteht in Spiegelungen der Vergangenheit, wobei deren Bild sich unausgesetzt verschiebt und immer deutlicher und plastischer wird; sobald es sich unseren Augen vollkommen darstellt, ist das Drama in der Hauptsache erfüllt und abgeschlossen. Vergleicht man diese Dramenform mit dem Drama älteren Stiles, so bedeutet es insofern geradezu eine Umkehrung, als das, was dort Gegenwart ist, hier Vergangenheit, und was dort Vergangenheit ist, hier Gegenwart wird. Diese Eigentümlichkeit des Ibsenschen Dramas führte zu der Technik der allmählichen, stufenweisen, erst im letzten Augenblicke das Allerletzte hergebenden Mitteilung der Vorgeschichte, in der Ibsen Meister ist.

Ein zweiter Zug ist nun aber die völlige Verschiebung der Stellung des Dialogs im Ibsenschen Drama. Im alten Drama, bei Shakespeare etwa, ist der Dialog der Träger oder Vermittler der Handlung, d. h. er teilt uns mit, was die Personen tun, schildert uns, was sie getan haben, oder motiviert, was sie tun werden. Die wirklichen Hebel aber, die die Handlung fortbewegen, sind Geschehnisse oder Taten, als z. B. im „Macbeth" nacheinander die Begegnung mit den Hexen, die Erhebung des Macbeth zum Than von Cawdor, der Rat der Lady, der Besuch des Königs usf. Solcher äußeren Handlungshebel aber bedient sich Ibsen nur überaus sparsam*), nur da, wo er durchaus nicht anders kann. In der Mehrzahl der Fälle bildet vielmehr den Hebel seiner Handlungen die Führung des Dialogs selbst. Die Wendung des Gesprächs wird zur Wendung der Handlung. Eine Erinnerung wird angeschlagen, eine Empfindung ausgesprochen, ein Gedanke hingeworfen — und diese Anregungen führen zu Gegenwirkungen, zu Geständnissen, zu Ausbrüchen, die von entscheidender Bedeutung für den Fortgang der Handlung oder die Entwickelung der Charaktere sind. Worin die Launenhaftigkeit, die Willkür des Gespräches liegt, „von einem Gegenstande auf einen andern durch die

*) So sparsam in der Tat, daß ihre Anwendung zuweilen geradezu wie ein jäher Ruck empfunden wird: ich erinnere da an das Auftreten Ulrik Brendels in „Rosmersholm".

Vermittelung einer gemeinsamen Eigenschaft überzuspringen" (Diderot), das entwickelt Ibsen zur Kunstform. Da das Ibsensche Drama seinem Wesen nach in der Hauptsache Aufrollung einer Vergangenheit ist, so bildet die Aussprache dieser Vergangenheit selbst Handlung im dramatischen Sinne: das Wort wird zur Tat, der Dialog wird zur Handlung. Ja, einzelne Worte (jene symbolischen Worte, die die arme Kritik so vexiert haben!) werden geradezu zu Schlüsseln der ganzen Handlung des Dramas. Die Handlung des „Macbeth" ließe sich in einer Pantomime darstellen, denn sie besteht aus objektiven Taten und Geschehnissen; die Handlung von „Rosmersholm" oder der „Frau vom Meere" ist durchaus an das Wort gebunden, denn sie besteht aus Geständnissen und Auseinandersetzungen. Indem nun hierdurch eine völlig veränderte Behandlung des Dialogs nötig wurde, hat ihn Ibsen zu jener Geschmeidigkeit, jener feinen Gliederung, jener Delikatesse, jener Fähigkeit der Anpassung an die zartesten Bewegungen und Schwankungen des Gedanken- und Gefühlslebens entwickelt, die etwas Neues in der Geschichte des Dramas sind. Dem Ibsenschen Dialoge verdankt es das moderne Drama, daß es sich von der überlieferten Konvention des Theaterpathos, von der papiernen, der Feuilletonsprache des französischen Schauspiels und endlich auch von jenem hanebüchenen Naturalismus des Dialogs freimachen konnte, der eine Zeit lang sein Wesen trieb und keine ge-



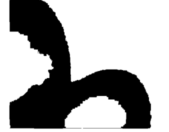
ringere Idee hatte, als das Zufällige zum Range des Wesentlichen zu erheben; und wenn unserem Theater die Möglichkeit gegeben ist, bedeutende Erlebnisse uud Leidenschaften zeitgenössischer Menschen in einer Dialogform zu spiegeln, die die äußere Wahrscheinlichkeit unserer Zeit mit innerer, mit künstlerischer Wahrheit vereinigt, so ist das Ibsens Verdienst. Dies sein Verdienst um die Bereicherung, Verfeinerung und Vergeistigung der Dialogführung wird fortbestehen und fortwirken, wenn die von ihm entwickelte dramatische Form längst zur geschichtlichen Episode geworden ist.

Der Übergang zu dieser Form stellt die entscheidende Wendung in Ibsens Entwickelungsgange als modernen Dramatiker dar.

9



Vorerst freilich hat Ibsen noch von der Verwendung dieser neuen Form abgesehen und im „Volksfeind“ ein Drama geschrieben, das nach Form wie Inhalt den „Stützen der Gesellschaft“ zunächst zu stellen ist. Diese bei Ibsen sehr ungewöhnliche Abbiegung von der geraden Linie der Logik seiner inneren Entwickelung erklärt sich daraus, daß äußere Erlebnisse bei der Abfassung dieses Stückes eine starke Rolle gespielt und den Dichter einigermaßen aus dem Gleise geworfen haben. Denn der „Volks-



feind“ ist die Antwort auf den Entrüstungssturm und die Angriffe, die die ersten Gesellschaftsdramen Ibsens in seiner Heimat erregt hatten. Bei diesen Angriffen hatte sich eine solche Fülle von Plattheit, von moralischer Heuchelei und künstlerischem Unverständnisse breit gemacht, daß Ibsen sich wie ein Löwe gereizt zum Kampfe erhob. Mit Keulenhieben dringt er auf seine Gegner ein; er wiederholt nicht nur seine Anklagen gegen die Verrottung der Gesellschaftsmoral, sondern er verstärkt sie noch durch den Ausdruck seiner souveränen Verachtung gegen das, was sich als öffentliche Meinung anpreist und als solche Autorität beansprucht. Dieser Zusammenhang mit seinen persönlichen Erlebnissen, diese Kampfstimmung des Dichters geben dem „Volksfeinde“ eine Frische und Schneidigkeit, einen Zug von Entschlossenheit und Männlichkeit, wodurch er sich fast von allen anderen Stücken Ibsens vorteilhaft unterscheidet; und hier, wo er seinem Stoffe nicht nur als ein mehr oder weniger objektiver Untersuchungsrichter, wo er seinen Gestalten nicht nur als strenger Zergliederer gegenübersteht, wo er nicht nur Frager ist, sondern sein Wille einem bestimmten Ziele zueilt: hier greift er nun selbst auf die überlieferte dramatische Form zurück, indem er so durch sein eigenes Schaffen anerkennt, daß sie allein gegenwärtige dramatische Handlungen und Handlungsreihen darzustellen vermag. Ibsen hat niemals wieder eine so natürliche und kräftige dra=



matische Handlung geschaffen wie hier, wo er sich durch den Widerstand der Welt aus dem Dachsbau seines Grübelns hervorlocken ließ. Der Abstand zwischen dem mühsamen Konstruktionswerke in den „Stützen" und dem flotten Aufbau im „Volksfeinde" ist ebenso groß, wie zwischen der Auffassung desselben Problems in diesem und in jenem Stücke.

Denn im „Volksfeind" handelt es sich ebenso wie in den „Stützen" um das, was sich so Gesellschaft und Gesellschaftsstützen nennt. In beiden Fällen soll dargetan werden, daß diese Gesellschaft aus Leuten besteht, bei denen alle sittlichen Rücksichten in dem Augenblicke ausgelöscht sind, wo es sich um ihre persönlichen Interessen und insbesondere um ihren Geldsack handelt. Aber während in den „Stützen" eine diesem Kreise nicht zugehörige Person aus der Fremde kommen muß, um ihn zu entlarven, eine Person, die von vornherein mit Mißtrauen gegen ihn erfüllt ist und sich mit der Absicht „auszulüften" und „festen Grund unter den Füßen zu schaffen" trägt, ein wandelndes Moralprinzip mit einem Worte: so nimmt der Dr. Stockmann vielmehr selbst in der Gesellschaft eine angesehene Stellung ein und hat bisher in leidlicher Eintracht mit ihr gelebt, um erst durch die Aufdeckung einer unbequemen Wahrheit die Erfahrung zu machen, welcher Art ihre Gesinnung ist. Dadurch daß er diese Erfahrung eben selbst macht, daß er sie erst nach und nach macht und wir sie mit ihm machen,

gewinnt das Stück unendlich an sittlicher und dramatischer Überzeugungskraft. In den „Stützen“ ist das Urteil von vornherein gefällt, im „Volksfeind“ wird der dramatische Prozeß durchgeführt; dort ist und bleibt Bernick ein Schwächling, dem eine moralische Tante unter die Arme greifen muß, um ihn aus dem Sumpfe zu ziehen; hier ist Stockmann, wenn ihm auch eine reichliche Dosis Manders-scher Unerfahrenheit gegeben ist, doch immer ein tatkräftiger Mann, der aus freiem sittlichen Willen handelt und das Recht des Individuums gegen die Tyrannei der Gesellschaft setzt. Diese weit tiefere und lebensvollere Fassung des Problems hat Ibsen an „Nora“ und den „Gespenstern“ gelernt. Um so gewaltiger schlägt er in diesem Drama an die Glocke der Brandschen Ideen. Noch einmal feiert der Wahrheitsdogmatismus seine Orgien. Noch einmal wird die Wahrheit und allein die Wahrheit als das sittliche Lebensprinzip, als das fundamentum regnorum hingestellt. Noch einmal ertönt das Feldgeschrei: „Alles oder nichts!“ Mag alles zugrundegehen, ruft Stockmann aus, wenn nur der Wahrheit (der Dr. Stockmannschen Wahrheit!) ihr Recht wird.

Aber es ist auch das letzte Mal, daß diese Töne erklingen. Nachdem Ibsen seine Angelegenheit mit der Gesellschaft im „Volksfeinde“ gründlich abgemacht hat, wendet er sich zu dem Wege seiner Entwickelung und zwar zu dem Punkte zurück, wo er ihn vorübergehend verlassen

hat, und geht nun, an die „Gespenster" anknüpfend, zu der neuen Form seines Dramas über. Die „Wildente" bildet den Übergang zu ihr, in „Rosmersholm" aber ist ihr Typus endgiltig festgestellt. Gleichzeitig vollzieht sich auch in der Welt seines Denkens ein entscheidender Umschwung. Bis jetzt hatte das Brand-Problem im Mittelpunkte seines Denkens gestanden, und die Folie seiner Dramen hatte fast ausnahmslos die ihn gleichsam verfolgende Vorstellung der Unwahrhaftigkeit, der Hohlheit und Feigheit der Gesellschaft und ihrer Moral gebildet. Jetzt aber kehrt er der Masse den Rücken; ist er doch eben erst im „Volksfeinde" zu der Erkenntnis durchgedrungen, daß die Masse nur ein geistiger Rückstand ist, daß sie stets nur das wiederkäut, was einst die Speise der führenden Geister war. Der „Volksfeind" bildet in dieser Beziehung die Katarrhsis seines Denkens. Jetzt begreift er, daß das Schlachtfeld der wahrhaft großen geistigen Kämpfe nicht die Masse, sondern die Seele des Individuums ist. „Ich glaube — sagt Schiller —, daß jede einzelne ihre Kraft entwickelnde Menschenseele mehr ist, als die größte Menschengesellschaft, wenn ich diese als ein Ganzes betrachte." Die Freiheit des Menschen bleibt allerdings sein Problem — aber nicht mehr seine äußere Freiheit oder Befreiung vom Gesellschaftszwange, sondern seine innere Freiheit. Worin diese bestehe, wie sie sich äußere, wozu sie führe, welche Grenzen ihr gezogen seien: there's the rub! Mit dieser



Erkenntnis verändert sich nun auch die Begrenzung des Feldes, auf dem er seine Probleme sucht. Er beginnt jetzt dem Banne der Brand-Ideen zu entrinnen und wendet seine Aufmerksamkeit in wachsendem Maße den Fragen zu, die sich an den Typus und an die Anschauungswelt Peer Gynts anknüpfen. Es ist in hohem Grade merkwürdig, wie methodisch er wieder diese neuen Probleme vornimmt und durchgeht. Und zwar beginnt er zunächst damit, daß er die Brand-Ideen und die Peer Gynt-Ideen einander gegenüberstellt.

10



ie „Wildente“ ist der Katzenjammer vom „Volksfeinde“. Es ist Ibsen ganz übel geworden vor dem Wahrheitsfanatismus und den Wahrheitsfanatikern. Die Wahrheitsforderung, eben noch die unerläßliche Vorbedingung aller Sittlichkeit, wird in der „Wildente“ zu einem Fluche, zu einer Art Nationalkrankheit, die lächerlich wäre, wirkte sie nicht so verwüstend. Es ist Gregers Werle, der nach dem Muster Brands mit der „idealen Forderung“ herumläuft und darin eine Art Panacée gegen alle Übel des privaten und gesellschaftlichen Lebens erblickt, mit der er am lebenden Objekte seine Versuche macht. Aber Hjalmar Ekdal, sein Versuchsgegenstand, ist vom Stamme Peer Gynts. Sieht die Welt nicht oder will sie nicht sehen.

Spinnt sich in Phantasiedünste ein. Lügt sich Gefühle, Pläne, Taten vor. Freilich ist dieser Peer Gynt-Sprößling nur ein trauriges Gewächs. Er ähnelt Stensgaard darin, daß sein ganzes Dichten und Denken letzten Endes nur auf ein Plätzchen für sich hinausgeht, wo er in seiner kläglichen Weise den großen Herrn spielen, sich verwöhnen, sich bemitleiden und sich in der Pose der Bedeutung bewundern lassen kann. Aber er hat nicht einmal Stensgaards skrupellosen Willen, sondern ist ein ganz und gar hohles und haltloses Geschöpf — und darum eben geeignet zum Versuchskaninchen für die Theorien Gregers' und die seines Antipoden, des Dr. Relling. Relling leugnet die Existenz eines allgemeinen Bedürfnisses nach Wahrheit und einer allgemeinen Fähigkeit zur Wahrheitsaufnahme. Und überhaupt, fragt er mit dem Landpfleger, was ist Wahrheit? Was der Mensch wirklich braucht, ist das, was ihn lebensfähig macht. Das kann bei gewissen Naturen vielleicht die Wahrheit sein; bei der ungeheuren Mehrzahl der Menschen ist es aber die „Lebenslüge". Sie brauchen eine Suggestion, um den Glauben an sich zu bewahren. So redet er den verkommenen Theologen ein, daß er zur Flasche greifen müsse, weil er eine dämonische Natur sei; so bläst er den schlaffen Hjalmar mit der Erfinderlüge auf. Tatsächlich hält er mit seinen Lügen zwei Existenzen (und mittelbar noch mehr) über Wasser, während Gregers' ideale Forderung nur Zerstörung anrichtet; und damit er-

scheint die Lüge geradezu als eine erhaltende Macht, als die Macht, die die Schwachen stützt und ihnen die Möglichkeit des Lebens gewährt. Freilich: welches Lebens! „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge (so sagt Relling), so nehmen Sie ihm gleichzeitig das Glück." Das Glück im gemeinsten Sinne, das bloße Sein und Vegetieren, das armselige bißchen Behaglichkeit bei Butterbrot und Bier: das ist das Leben, wie es dieser nihilistische Geselle auffaßt. Was bei Peer Gynt individuelle Natur war, das wird hier als ein soziales Lebensprinzip niedrigster Art gepredigt. In seinem Vertrauen auf die Brand-Ideen völlig erschüttert, geht Ibsen so weit zu fragen, ob nicht vielmehr die Unwahrhaftigkeit, der Selbstbetrug und der allgemeine gegenseitige Betrug, die wirkliche Lebenswahrheit sei.

Aber nein — gibt es nicht doch noch eine andre Wahrheit? Fand nicht Peer Gynt nach dem wüsten Traume seines Lebens die Wirklichkeit in Solvejgs Liebe? Und so weist auch die „Wildente" eine Gestalt auf, die d i e s e Lebenswahrheit vertritt. Auch Hedwig will Hjalmar den Glauben wiedergeben — aber nicht den Glauben an diese oder jene Illusion, sondern den Glauben an sein Menschentum: an die echte Liebe Anderer zu ihm. Eine zweite Solvejg, findet sie selbst den Mut, in den Tod zu gehen, um Hjalmar diese Überzeugung zu erhalten. Jene beiden sind Fanfaronneure, die beide, jeder in seiner Art, Zerrbilder

vom Menschen entwerfen und darstellen; sie sind beide in ein Prinzip verliebt, aber sie haben nicht die Liebe zum Menschen — nur das Kind hat diese, nur in ihm lebt unverbildete Menschennatur, und dies schwache Wesen allein findet die Kraft zur Tat. Aber trotz dieser Wendung bleibt die „Wildente" das düsterste aller Ibsenschen Dramen; nie war seine Stimmung zerrissener, wie hier. Er hat den einen Gedankenkreis überwunden und in dem neuen noch nicht festen Fuß fassen können. Die konstruktive Nüchternheit, die nackte Schärfe, womit er sich in der „Wildente" die Gegensätze und Möglichkeiten vergegenwärtigt, deuten darauf hin, wie mühsam ihm die Orientierung auf dem neuen Felde wird. Und nun spinnt dieser bohrende Grübler mit der ganzen ihn charakterisierenden Hartnäckigkeit und methodischen Dialektik den einmal angeknüpften Faden weiter.

Die Durchschnittsmenschen also bedürfen der Lebenslüge, um an sich zu glauben und leben zu können. Aber wie steht es um die höher stehenden Menschen? Bedürfen auch sie einer solchen Stütze? Nicht immer. Da ist Peter Mortensgaard, eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Intelligenz und Tatkraft. Der braucht keine Stütze und keinen Glauben. Warum? Weil sein Ich und sein Ehrgeiz den ganzen Inhalt seines Lebens ausmachen. Er hat keine Ideale. Er denkt nicht an seine Mitmenschen, er schafft nicht für sie, er bedarf weder ihrer Unterstützung

noch ihrer Liebe — er braucht sie nur als seine Werkzeuge. In ihm ist keine Kluft zu überbrücken — er kann, was er will. Wollen und Können: hier stößt Ibsen auf ein Grundproblem von „Rosmersholm".

Aber die Andern — die Ideale haben? Nun, auch Ulrik Brendel glaubte der Menschen nicht zu bedürfen. Ein echter Peer Gynt lebte er nur in der Gesellschaft seiner Phantasie. In seiner Phantasie durchlebte und durchkostete er alle seine Ideen und Pläne, seine Kämpfe und Siege. Wie er sich aber entschließt, zu seinen Mitmenschen hinabzusteigen und ihnen von seinem Reichtume mitzuteilen, da entdeckt er, daß er völlig ausgehöhlt ist. Er hat seine Kräfte in den geheimen Genüssen so aufgezehrt, daß ihm die Fähigkeit zur Tat abhanden gekommen ist. Wollen und Können sind in unversöhnlichen Gegensatz geraten. So bleibt ihm nichts übrig, als in die Finsternis zu gehen; aber er hat seinem Schüler Rosmer eine Lehre zu hinterlassen. Willst du für die Menschen wirken, so bedarfst du der Menschen. Willst du Menschenbildner sein, so mußt du die Liebe zu deinem Materiale haben. Traue nicht deiner Phantasie, nicht ihren Spiegelungen und Schmeicheleien — traue allein deiner Leistung. Dein Phantasiewollen wird zu echtem Tatwollen nur dadurch, daß du dich schöpferisch betätigst. Auch der schöpferische Mensch bedarf des Glaubens an sich, und den vermag ihm nur sein Werk zu geben.

Eben diesen Glauben fühlt Rosmer, die schöpferischste Natur des Stückes, aufs tiefste erschüttert. Er will Adelsmenschen schaffen, er glaubt einen wenigstens geschaffen zu haben in Rebekka West. Aber als er in ihrem Charakter Zweideutigkeiten, Untiefen entdeckt, die ihm bisher entgangen waren, da beginnt alles ins Schwanken zu geraten. Ist ihm dies Probestück mißlungen, so muß er an seiner Schaffenskraft und an seinem Ideale überhaupt verzweifeln. Rebekka hat ihm den Glauben an sich d. h. an seine schöpferische Fähigkeit zerstört, nur sie kann ihm ihn wiedergeben, indem sie sich dennoch als Adelsmensch erweist, indem sie den großen Opfermut bewährt und für ihn in den Tod geht. Und Rebekka zeigt sich in der Tat zu diesem Opfer bereit und fähig.

Man sieht, wie alle Gedanken des Stückes schließlich auf Rebekka als Mittelpunktsgestalt hinzielen. Die Frau ist wieder die wahre Heldin des Stückes, und in ihrer Entwickelung liegt sein Schlüssel. Als Rebekka West in das Haus Rosmers kam, war sie ein Mensch von gedrungenem, ungebrochenem Willen und von dem festen Entschlusse, glücklich zu werden. Das Glück, das sie damals erstrebte, war ein Hjalmarsches Glück. Es ist freilich ein edleres Ziel, nach der Vereinigung mit einem würdigen Geliebten zu streben, aber das Glück, um das Rebekka zunächst kämpft, ist eben doch nur, wie das, das Hjalmar vorschwebt, die persönliche Befriedigung — der





Besitz. Zwischen sich und dem Besitze findet sie Beaten und ihr Instinkt treibt dazu, dies Hindernis aus dem Wege zu räumen. Sie tötet sie nicht, aber sie impft ihr den Gedanken ein, daß sie selbst verpflichtet sei, sich fortzuschaffen. Nun sind die Beiden allein; allein Rebekkas Wünsche und Hoffnungen verwirklichen sich keineswegs. Ja, sie rückt Rosmer znnächst nur ferner als zuvor; denn nun erwacht in ihr, da sie den Weg frei sieht, mit aller Macht die wilde Leidenschaft, das sinnliche Begehren, und sie muß wahrnehmen, daß das Empfindungen sind, die Rosmer fremd und unverständlich bleiben. Endlich hat sie sich auch durch dies Stadium hindurch gekämpft; sie ist mit Rosmer zur Höhe des Adelsmenschentums emporgeklommen — aber um welchen Preis! Um den Preis ihrer Kraft. Das Adelsmenschentum erhebt und läutert, aber es bricht den Willen, es bricht die Kraft zum Glücke, es bricht die Lebensfreude. Die Kosten des Adelsmenschentums hat der Sinnen- und Triebmensch zu bezahlen: das war es, was auch Brand verlangte, als er dem jungen Maler und seiner Braut mit harten Worten ihr Liebesglück, ihre Lebensfreude zum Vorwurf machte. Was er von ihnen forderte, jenes wahre Leben, wie er es meint, — Rebekka und Rosmer haben es verwirklicht, um zum Schlusse sich als blutleere, zum Leben unmächtige Geschöpfe wieder zu finden, für die es nur noch im Tode eine Vereinigung gibt. Zwischen Sinnenleben und gei-

4*

stigem Leben und Schaffen besteht ein unversöhnlicher Gegensatz. Verharrst du in der Sinnensphäre, so bleibst du ungebrochen, so kannst du (im gemeinen Sinne) glücklich werden, so bewahrst du die Einheit von Wollen und Können, weil dein Ich nicht über sich selbst hinauswächst. Überschreitest du aber die Grenzen deines Ichs, willst du für die Menschheit wirken und schaffen, so mußt du dein Sinnen- und Triebleben auf dem Altare des Ideals opfern, mußt du dein Glück und deine Lebensfreude preisgeben — und damit versiegt die Quelle deiner Kraft. Ein unlösliches Dilemma! Rebekka kann Rosmer wohl seinen Glauben an sich selbst wiedergeben, indem sie sein Wirken bestätigt, aber nur, indem sie ihm zugleich den Todestrank der Erkenntnis reicht, daß dieses sein Wirken selbst in sich lebensunfähig ist.

„Rosmersholm“ ist unter Ibsens modernen Dramen dasjenige, in dem die psychologischen und Gedankenfäden am feinsten verschlungen sind. Es ist das am wenigsten paradigmatische und am reinsten menschliche seiner Stücke. Wenn Ibsen in der „Wildente“ die ihn bedrängenden Fragen gleichsam mit Gewalt auf Formeln zurückzuführen versucht hat, so hat er in „Rosmersholm“ mit künstlerisch glücklicherem Erfolge ein anderes Verfahren gewählt. Dies Drama ist mehr geschaut, als gedacht, mehr Menschengestaltung, als dramatische Mathematik; seine Menschen sind nicht Schulbeispiele zu sittlichen Streitfragen,

sondern existieren aus eigenem Rechte und ihr Seelenleben ist reich an Untertönen. So ist, was der „Wildente“ zum Nachteile wurde, „Rosmersholm“ zum Vorteile ausgeschlagen: daß es nämlich in dem Wirbel entstand, den die Begegnung und Kreuzung zweier Gedankenkreise in Ibsens Geistesleben hervorrief. Dem verdankt es die Beziehungsfülle und Vieldeutigkeit; und die bei tiefstem Ernste so eigentümlich milde, ja fast feierliche Stimmung, die „Rosmersholm“ — und „Rosmersholm“ allein — kennzeichnet, wird vielleicht als ein Rückschlag gegen den grimmigen Nihilismus der „Wildente“ leichter verständlich. Diese Eigentümlichkeiten kehren in Ibsens Schaffen nie mehr wieder. Sie verschwinden mit dem nächsten Schritte, den er tat und seiner Natur nach tun mußte. Denn jetzt ist er so weit, daß er sein neues Problem isolieren und durchaus eindeutig zu fassen vermag, und sogleich wird er wieder ganz und gar einig mit sich selbst, so wie er mit sich einig gewesen war, so lange er den Kampf der Wahrheitskämpfer gegen die Gesellschaftslüge behandelt hatte. Aber dies Problem, das Brand-Problem, liegt nun hinter ihm, und sein neues Problem heißt Peer Gynt. Hat er bereits in seinen beiden letzten Stücken die Peer Gynt-Naturen und die Peer Gynt-Ideen als Gegenbilder herangezogen, so beschränkt er sich jetzt auf sie und macht ihre Untersuchung zum Gegenstande seiner Dichtungen. Das ist die letzte große Wendung in seinem Schaffen.

II



llida Wangel in der „Frau vom Meere“ ist eine Natur von zügellosem Begehren. Alles, „was lockt und zieht“, hat Macht über sie; sie steht im Banne des Fernen, Unbekannten, Ungeheuren. Was in ihrer Nähe lebt und blüht, wonach sie nur ihre Hand auszustrecken braucht, die treue Liebe Wangels, das heiße Liebesverlangen der einsamen Hilde: dafür hat sie kein Verständnis; sie sieht es kaum. Die Meerfrau, so meint sie, kann nicht auf dem Lande leben. Ihr, die ganz in ihr Ich eingesponnen ist, sind die Mitmenschen bloße Schatten; die Wirklichkeit liegt für sie, wie für Peer Gynt, draußen, im Uferlosen, in einem Traumleben, in dem ihre Phantasie Wunderbares und Fratzenhaftes seltsam verwebt. Sie hat wohl selbst ein Gefühl von der Überreizung, von der Krankhaftigkeit ihres Phantasielebens; sie fürchtet seine Verwirklichung, indem sie danach lechzt — aber sie findet keinen Ausweg daraus. Wangel zeigt ihn ihr. Als er nach langem Kampfe mit ihr erkennt, daß er sie unter allen Umständen verlieren muß, wenn er sie mit Gewalt hält, da gibt er ihr die Freiheit zu gehen oder zu bleiben: nun wähle und handle sie in Freiheit und Verantwortung. Diese Anforderung macht sie stutzig. Denn bisher hat sie nur e i n e Freiheit gedacht: die der Schrankenlosigkeit ihres Ichs, der Willkür ihres Begehrens. Jetzt tritt eine andere Freiheit in den Kreis

ihres Denkens: die sittliche Freiheit des Menschen, aus dem Verantwortlichkeitsgefühle heraus sein Ich zu begrenzen und damit zugleich zu überwinden. Und wenn es bisher den Anschein hatte, als ob Ellida dem engen, bürgerlich-braven Wangel gegenüber das Große, Freie, Schwung-volle, kurz: eine höhere Lebensform vertrete, — wie arm steht sie jetzt vor ihm, da sie nur Opfer verlangen kann, er aber die Kraft hat, sie zu bringen, da sie ganz ihrem Ich verhaftet ist, er aber sich darüber zu erheben vermag. Da fällt der Schleier von ihren Augen, da sieht sie die Gehaltlosigkeit ihrer Träume und den Wert des Wirklichen, da erkennt sie Aufgaben für sich. Wenn also in der Gestalt Ellidas der zügellose Subjektivismus der Peer Gynt-Natur und die sittliche Natur des Menschen in Konflikt treten, so gelingt es Ibsen hier dadurch das Peer Gynttum zu überwinden, daß er es bei Ellida von vornherein als einen krankhaften Zustand kennzeichnet. Insofern hat der Gelehrte recht, der jüngst ihre Heilung durch Wangel als eine richtige Kur im Sinne der modernen Psychiatrie bezeichnete. Leider sind Suggestionskuren nicht das geeignete Mittel, um künstlerische und sittliche Probleme zu lösen; und so ist auch die Lösung in der „Frau vom Meere" künstlerisch ebenso unvermittelt und unglaubhaft, wie sie sittlich wahr und tief ist. Niemand hat das Vertrauen, daß in Ellida nicht früher oder später wieder das Verlangen nach dem „fremden Mann" erwacht — und was

dann? Ist die zerstörende Kraft des Peer Gyntums überhaupt zu beschwören? Man möchte meinen, daß Ibsen selbst an seiner Lösung gezweifelt habe; denn sein nächstes Stück gilt ganz dieser zerstörenden Kraft und bringt sie mit furchtbarem Gewichte zur Darstellung.

Hedda Gabler ist der Typus des keine Schranken anerkennenden Subjektivismus Peer Gynts verkleidet in die Form des reinen Ästhetentums, dem die Form alles, der Inhalt nichts gilt. So ist sie blind gegen die zarte Güte und die Opferkraft der Tante Julla und sieht nur ihren gräßlichen Hut und ihre Geschmacklosigkeit, dem heimgekehrten Neffen seine alten Schlafschuhe darzubringen; so hat sie keinen Sinn für die Seligkeit der Mutterschaft, sondern nur Ekel vor dem sie beleidigenden Naturprozesse; so kümmert sie sich wenig darum, ob Eilert Lövborg in den Tod geht, aber daß es „in Schönheit“ geschehe, daß ihr ästhetisches Empfinden gekitzelt und befriedigt werde, darauf brennt sie. Sie selbst ist ganz Form ohne Gehalt. Sie ist ganz Rasse, Kultur, Erziehung, Geschmack, aber seelisch und geistig unendlich armselig und hohl. Sie kennt keine Empfindungen, sondern nur „Sensationen“, Reizungen ihres Nervensystems, wie das Spiel mit Pistolen oder mit Menschenleben. Es ist lächerlich, von der Darstellerin der Hedda Liebenswürdigkeit zu verlangen. Liebenswürdigkeit setzt ein natürliches Wohlwollen für die Menschen oder den Wunsch zu gefallen voraus: zu jenem

ist Hedda zu arm, zu diesem zu gleichgültig. Sie selbst ist ganz unerotisch, aber sie hat erotische Anziehungskraft — etwas von dem, was die Norweger „Herretaekke“ nennen. Sie hat auch Eilert niemals geliebt, und was sie gegen die kleine Thea aufbringt, das ist gar nicht, daß sie in ihr eine Nebenbuhlerin um Eilerts Liebe entdeckt. Ihr Haß gegen sie ist ja viel älteren Datums, da sie doch schon in der Pension Vergnügen daran fand, sie zu quälen. Er entspringt vielmehr ihrer Unfruchtbarkeit. Denn sie ist durch und durch unfruchtbar (beiläufig auch eine Ursache ihres Abscheus vor der Mutterschaft), und sie macht unfruchtbar, wie ihre Erlebnisse mit Eilert bezeugen, und da sie selbst sich darüber klar ist, so empfindet sie einen instinktiven Haß gegen die Fruchtbarkeit und die Fruchtbaren. Als sie nun sieht, daß es dieser ärmlichen kleinen Thea kraft ihrer Liebe und Hingebung gelingt, aufzubauen, was sie vernichtet hat, Eilert seine Schöpferkraft wiederzugeben: da erfaßt sie eine blinde Zerstörungswut. Nur in der Zerstörung ist sie der Tat fähig, und sie ruht nicht, bis ihr Eilerts Werk und Leben zum Opfer fallen. Auch ihr oft mißverstandener Freiheitsdrang ist ein Zug ihrer Unfruchtbarkeit. Denn es ist nur der Trieb, frei zu sein von jeder Fessel, jeder Pflicht, jeder Verantwortung, jeder sittlichen Rücksicht; eben weil sie sich nicht begrenzen kann, ist sie zur Unfruchtbarkeit verurteilt, denn Schöpferkraft setzt die Fähigkeit der Begrenzung voraus; und daß Lövborg diese nihi-

listische Freiheit preisgeben und sich in sittlicher Zucht halten will, das ist ihr unerträglich. Ihre vermeintliche Freiheit ist sittlich die wahre Unfreiheit, weil sie Mangel an Herrschaft über sich ist; und darum fällt sie kraft innerer gesetzlicher Notwendigkeit der Unfreiheit zum Opfer; sie sieht sich in den Klauen des Lüstlings Brack, und dieses Resultat ihres Lebens vor Augen, greift sie zu General Gablers Pistolen.

Hedda zählt meines Erachtens zu den eindeutigsten und klarsten Gestalten Ibsens — und dennoch ist kaum eine so gründlich mißverstanden worden, wie diese. Wenn man von ihr, die typisch durchgebildet ist bis in die Fingerspitzen, lesen muß, sie sei weder ein Typus noch ein Charakter, so ist es schwer, sich vorzustellen, was sich der Schreiber dieser Worte überhaupt gedacht haben mag. Läßt sich solcher Unsinn noch übertrumpfen? Doch! Dem Kritiker, der bei Hedda von dem „fast überspannten Schwärmen ihrer großen Neugier“ spricht, „ihrer herrlichen Neugier, die im letzten Grunde dem Drange zum großen Ideale nicht so fern verwandt ist“: dem ist der Trumpf gelungen. Wenn sie eine Neugier empfindet, so ist es die jenes Cäsaren, der sich an den plastischen Bewegungen sterbender Christen weidete — was mithin vermutlich gleichfalls dem „großen Ideal nicht so fern verwandt ist“. Auch die übliche Auffassung Heddas als der unverstandenen Frau verwischt gerade das individuelle Gepräge der

Gestalt. Leider ist selbst die größte Bühnenkünstlerin der Gegenwart, die Duse, über diese Auffassung nicht weit hinausgekommen, indem sie als den Schlüssel ihres Charakters die unerfüllte Liebe zu Eilert annahm. Ach, wäre nur Hedda eine arme enttäuschte Liebende — um wie viel näher stände sie uns, als die Hedda, die Ibsen wirklich schildert, die ästhetische Nihilistin, die lebend Tote, in deren Seele nicht einmal ein Kampf vor sich gehen kann, weil da alles Wüstenei ist.

Aber Kampf gibt es wieder in der Gestalt des Baumeisters Solneß, der letzten bedeutenden Figur, die Ibsen geschaffen hat. Denn in Solneß lebt ein dunkler Drang, für seine Mitmenschen zu wirken und zu schaffen. Ihm schwebt der Gedanke vor, Heimstätten für glückliche Menschen zu errichten — ihm, der selbst seine Kinder verloren hat. Erst durch das schreckliche Unglück, das ihn seine Kinder und damit zugleich seine Frau und sein ganzes Familienglück kostete, bildete sich dieser Gedanke in ihm, konnte er sich erst bilden: wie denn der Mensch, um in den Dienst der Menschheit zu treten, das eigene Ich überwinden, zum Opfer bringen muß. Aber eben diesen Zusammenhang vermag Solneß nicht zu fassen; der Preis ist ihm zu hoch und unablässig kreist sein Denken um das schwere Opfer, das ihm auferlegt ward. Er hadert mit Gott, er kündigt ihm den Gehorsam, er setzt ihn ab, er macht sein eigenes Ich zum Gotte, und in seiner Gottähn-

lichkeit verlangt es ihn, das Unmögliche zu tun. Da bricht die Peer Gynt-Natur noch einmal mit aller Gewalt durch. Wie Peer, so hat auch Solneß seine Stärke im Wünschen, Begehren, Wollen. Wie jener durch sein Wollen die Trolle aus ihren Felshöhlen lockt, so ruft Solneß die Teufelchen herbei. Wie Peer durch sein Wünschen die Braut in seine Arme zwingt, so macht sich der Baumeister die arme Kaja zu eigen und hält Ragnar in seinem Banne. Und doch hat seine Gottähnlichkeit ein Loch, denn ihr fehlt die Kraft zur Tat, die schöpferische Macht, eben die Macht, die das Unmögliche allein möglich macht; und so kann er, der selbst wenig gelernt hat, wohl mit Hilfe seiner menschlichen Werkzeuge die höchsten Türme im Lande bauen, aber er kann nicht so hoch steigen, wie er baut. Da überfällt ihn der Schwindel, da wird ihm an seiner Gottähnlichkeit bange. Er hat die ganze sittliche Rücksichtslosigkeit der Peer Gynt-Familie, aber er hat nicht das nötige robuste Gewissen dazu. Wie Skule zweifelt er und zweifelt wieder an seinem eigenen Zweifel: er lästert Gott und fürchtet doch die Wiedervergeltung. Einmal hat er das Unmögliche geleistet, einmal hoch droben auf dem Turme den Kranz aufgehängt: das war damals, als er sich mit der Kraft der Verzweiflung Gott gleich stellte. Aber um diesen Anspruch wahr zu machen, um zum zweiten Male, und diesmal aus freier Kraft, das Unmögliche zu tun: dazu ist er außerstande, und so fühlt er selbst, daß er an





einem toten Punkte angelangt ist. Er empfindet seinen Zustand als eine seelische Erkrankung; er bedarf einer neuen Triebkraft, um auf dem Wege seiner Gottähnlichkeit fortzuschreiten. In dieser Lage trifft ihn Hilde, und ihre Persönlichkeit und die Liebe, die sie ihm einflößt, werden die neuen Triebkräfte, deren er benötigt. Hilde kommt, ihr Königreich einzufordern, ihr Ideal in Besitz zu nehmen. Ihr Königreich — die Hingabe an den unbändig Starken, an den wilden Wikinger, von dem geraubt zu werden sie ersehnt. Ihr Ideal — der Herrenmensch, der Übermensch, dessen robustes Gewissen den Mut zur uneingeschränkten Selbstbejahung hat. So stellte sie sich Solneß vor; nicht ganz so findet sie ihn. Zunächst nimmt sie Anstoß an seiner unvornehmen, ja gehässigen Behandlung Rajas und Ragnars; und das ist ein feiner Zug. Diese merkwürdige Frauennatur, für die nur das Außerordentliche, das Ungeheure, das Unmögliche Reiz hat, gestattet dem Helden ihrer Phantasie, wenn es sein muß, unbedenklich Raub und Totschlag, aber sie erlaubt ihm nichts Kleinliches und nichts Unnobles, und sie fühlt mit dem feinen Instinkte der Frau sogleich heraus, daß seine Herrschaft über seine Werkzeuge im Grunde eine Abhängigkeit von ihnen, und also eine Schwäche, bedeutet. Davon macht sie ihn zuerst frei. Aber eine schwierigere Aufgabe harrt ihrer. Denn wenn es wahr ist, daß Solneß den Mut zur Tat, die Kraft zum Unmöglichen nicht hat: dann ist er ja gar nicht



ihr Ideal, ist er nicht „ihr Baumeister". Nein, ganz und frei von allem Schwindel muß er sein. Und so steht sie vor ihm als die leidenschaftliche und verführerische Verkörperung dessen, wozu der Dämon in seiner eigenen Brust ihn drängt. Die Frauen sind bei Ibsen immer die konsequenteren Naturen. Hilde ist die Elementarnatur, die den Zweifler mit sich reißt, die Loreley, die den Ritter in den Wald lockt, aus dem er nie wieder herauskommt. Und er folgt ihr, er vollbringt das Unmögliche, er ersteigt die höchste Zinne des Turmes — und stürzt mit zerschmetterten Gliedern in die Tiefe. Indem er es vollbringt, erfüllt er ihr Ideal, ist er mit ihr vereint — ihr, ihr Baumeister! Aber stürzen muß er, wie jener Luzifer in den Abgrund mußte, der das Reich des Ichs, das Reich der Sünde aufzurichten sich vermaß.

Wir wissen aus einer neuerlichen Veröffentlichung, daß der „Baumeister Solneß" aufs engste mit gewissen persönlichen Erlebnissen Ibsens verknüpft ist. An der Grenze des Greisenalters bot sich ihm noch einmal das Weib, die Liebe, das lachende Leben dar. Seine Phantasie erbaute die höchsten Türme einer zweiten Jugend, eines berauschenden Glückes. Aber er hatte nicht die Kraft, nicht die Skrupellosigkeit, seine Träume zu verwirklichen, seine Türme zu erklimmen; und er rechtfertigt sich vor sich selbst in der Gestalt des Solneß. Solneß ist Ibsen. In ihm nimmt er Abschied von dem, was doch wohl seine

höchste Vorstellung vom Leben war: ein Leben, das (wie er es bezeichnet) keine Feigheit kennt, das allein die Verwirklichung des eigenen Ichs im verwegensten Sinne zum Inhalte hat. Wohl, es war seine höchste Vorstellung — und doch zweifelte er wieder selbst an ihr, und so muß Solneß in den Abgrund stürzen. Es war ein ernsterer Abschied, als er selbst ahnen konnte; denn mit dem erschütternden Bekenntnisse, daß er für die kämpfenden Mächte in seiner Seele keine höhere Einheit, keine Versöhnung zu finden vermöge, sprach er das letzte Wort seiner Schaffensreife. Schon im „Klein Eyolf" werden die Fäden der Handlung schlaffer und im „Borkman" entgleiten sie ganz den Händen des Greises. „Klein Eyolf" ist das Sündenbekenntnis eines frommen Antonius, der einen Augenblick in Gefahr stand, den reizenden Verführerinnen zu erliegen. Ja, Verführerin ist das Weib, Verführerin das Sinnenleben; und wer seinen Lockungen folgt, wird schuldig, wie Rita und Allmers an Eyolfs Tode schuldig werden. Dann bleibt ihnen als Zuflucht nur blutlose Entsagung — eine Menschenliebe aus Schwäche, nicht aus Kraft. Wie Ibsen durch seine persönlichen Schicksale im „Volksfeinde" zu einer Abschweifung von seinem geraden Wege veranlaßt wurde, so greift er auch hier, in der Erregung seines letzten großen Erlebnisses, jäh noch einmal auf Brands asketische Sinnenfeindschaft zurück. Aber bald kehrt er zu dem Probleme wieder, das ihn, wie mit eiser-

nen Banden, umklammert hält, und in John Gabriel Borkman erscheint noch einmal der alte Peer Gynt als der Bankdirektor, dessen überhitzte Phantasie das ganze Land voll geheimer Schätze sieht, der die Wichtelmänner der Berge beschwören und sich dienstbar machen und ein Reich unerhörten Glanzes gründen will. Und auch dieser kennt kein Gewissen, wenn es sich um seine Träume handelt, vernichtet ihnen zuliebe Menschenleben und vergeht sich am Rechte. Aber diese Gestalt tritt bereits in den Hintergrund vor einer Familiengeschichte, die mit dem Grundgedanken des Dramas kaum in einem innerlichen Zusammenhange steht; und in dem dramatischen Epiloge „Wenn wir Toten erwachen“ zerrinnen dann die Gedanken und Gestalten des Dichters ganz in Nebel. Ich komme an andrer Stelle noch auf ihn zurück.



12



Ich glaube nunmehr den Beweis erbracht zu haben, zu dem ich mich anheischig machte: daß „Brand“ und „Peer Gynt“ als das Programm des ganzen ferneren Schaffens Ibsens zu verstehen sind. In den Werken, die ihnen voraufgehen, tastet er sich nach und nach zu diesem Programme durch; in den ihnen folgenden Gesellschaftsdramen versucht er es zu erfüllen. Diese Entwickelung des Dichters fällt zusammen mit dem Prozesse seiner

fortschreitenden Europäisierung. Zuerst versichert er sich seines eigenen Volkes in historischen Dramen, in denen er doch wesentlich gegenwärtig lebendiges Norwegertum darstellt. Seine Beobachtungen an dem norwegischen Volke verdichten sich in der Erkenntnis der in diesem Volke streitenden Doppelnatur. Erst an dieser Erkenntnis und an der Erkenntnis aller mit dieser Doppelnatur verbundenen Gefahren kommt Ibsen zum vollen Bewußtsein seiner Persönlichkeit und seiner Aufgabe: in seinem Volke hat er auch sich und seine Schicksalsfrage entdeckt; nun gilt es, daß sein Volk sich in ihm, dem Dichter, wiederfinde — wiederfinde in dem geläuterten Bilde seines höchsten, fruchtbarsten, zukunftsreichsten Selbst. Zunächst löst die neue Erkenntnis bei Ibsen eine starke Erregung aus, die sich in leidenschaftlichen Anklagen und Warnungen an sein Volk Luft macht. Doch bald verflüchtigt sich der Rausch der Erregung und gibt einem stilleren und reineren Schauen Platz. Die Entwickelungsschichten in „Brand" und „Peer Gynt", die ich bloßzulegen versucht habe, zeigen, wie Ibsen Schritt um Schritt die Ebenen beschränkt-nationalen Denkens hinter sich läßt und emporklimmt zu den Höhen, wo sich ein freier Ausblick auf die Menschheit darbietet. Nicht der ist der größte Sohn seines Volkes, der zähe an ihm klebt, sondern der, der es überwindet, der von der empirischen Natur seiner Nation zu ihrer idealen, zu ihrer Mensch-

heitsnatur durchzudringen und sie so mit einer höheren und vollkommneren Form der Volkspersönlichkeit zu beschenken vermag. In diesem Sinne löst sich Ibsen vom norwegischen Volke los, nicht um es zu verlassen, sondern wie der Sohn, der aus dem Elternhause scheidet, um nach Jahren beladen mit dem Reichtume eines vollen Lebens heimzukehren und ihm damit selbst ein neues Leben zu spenden. Er tritt die Entdeckungsfahrt an, auf der er seinen Weltruf finden sollte und als deren Preis ihm das Bild eines neuen norwegischen Menschen winkt, in dem der Zwiespalt gelöst, die Gegensätze in einer höheren Form ausgeglichen sind — in dem der Norweger zum Europäer entwickelt ist.

Sehr vorsichtig ist Ibsen dabei vorgegangen. Er hat die Planke des Nationalen nicht eher losgelassen, als bis er sein neues Boot hinreichend tragfähig fand; und es ist für die dichterische Dialektik dieses merkwürdigen Mannes sehr bezeichnend, daß er, um die Aufgabe zu erfüllen, die er sich in „Brand" und „Peer Gynt" gestellt hat, gewissenhaft erst noch einmal zu dem Punkte zurückschreitet, von dem er in diesen beiden Dramen ausgegangen war. Denn die ersten Gesellschaftsstücke sind nach Stoffwahl, Charakterzeichnung und Denkweise noch sehr norwegisch — allzu norwegisch. Sie gleichen jenen düstern, bergumwallten norwegischen Tälern, in die lange Monate kein Sonnenstrahl eindringt. Sie sind eng und dumpf; ach! und die

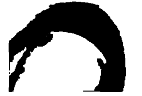
Verhältnisse darin sind so entsetzlich klein. Aber allmählich erweitert sich der Horizont. „Nora“ und die „Gespenster“ bezeichnen den wichtigen Schritt zu organischer Problembildung, und die späteren Dramen nehmen, obgleich sie nach ihrem Schauplatze und ihrer ganzen Farbe stets norwegisch bleiben, doch mehr und mehr typischen Charakter an. Die Kämpfe, die Rebekka und Rosmer, die Ellida und Solneß durchkämpfen, der Fluch, unter dem Hedda leidet: das sind nicht mehr norwegische Probleme, sondern Menschenschicksale. Auf diesem Wege hat sich der wunderliche Magus aus dem fernen Norden zu dem großen Erforscher und Künder des modernen Seelenlebens emporgearbeitet.

Denn wenn der Gegensatz zwischen Moralismus und Subjektivismus und der Versuch der Überwindung dieses Gegensatzes den Kern seines ganzen dramatischen Schaffens ausmacht, so hat er damit eben den Konflikt getroffen, auf den zuletzt alle geistigen Kämpfe unserer Zeit zurückzuführen sind. Wie Ibsen, so schwankt auch sie von dem einen dieser beiden Pole zu dem andern, von der Askese zum Rausche, von Sklaverei zu Sklaverei und vermag das Gleichgewicht und die innere Freiheit nicht zu finden, deren sie dringend bedarf, um endlich zu einem stetigen und sicheren Fortschritte zu gelangen, anstatt, wie bisher, jeden Schritt vorwärts mit zwei Schritten rückwärts zu bezahlen. Der Moralismus — ein Erbstück aus

5*

dem Mittelalter, da bei mangelhafter und lockerer Organisation der staatlichen Gebilde die Kirche die vornehmste objektiv sittliche Macht war — bindet das Individuum durch festgeprägte und unbewegliche äußere Dogmen, durch das imperative „Du sollst!“ Wie der Forscher das Huhn durch den bekannten Kreidestrich hypnotisiert, so hypnotisiert der Moralismus den Menschen durch den Zirkel von Gut und Böse. Er erstickt die Freiheit des Individuums, schneidet alle sittliche Entwickelung ab und wirkt insofern durchaus entsittlichend, als er den inneren Kampf, den Nährboden aller echten und freien Sittlichkeit, ausschaltet und eine finstere Intoleranz predigt. Heuchelei, Pharisäertum und Pfaffengeist in allen Formen sind seine Kinder. Als Jesus gegen das Gesetz den freien Entschluß des Menschen zur sittlichen Vervollkommnung, gegen die ertötende Schablone das unendliche Leben der Entwickelung, gegen die pfäffische Abschließung eines Kreises der Guten und Auserwählten die Einheit aller menschlich-sittlich Strebenden und Kämpfenden setzte, da schlug die Geburtsstunde einer neuen europäischen Sittlichkeit, in der uralte Gegensätze von Orient und Okzident ausgeglichen waren. Entwickelungsgeschichtlich betrachtet darf die Persönlichkeit Jesu insofern Erfüllung im höchsten Sinne genannt werden, als sie eine unendliche Aufgabe darstellt. Jesus wird immer wieder gekreuzigt werden und immer wieder auferstehen; die von ihm gelehrte Sittlich-





keit ist die der unbegrenzten Entwickelungen und Überwindungen, und solange sich Menschen finden, die den Jesusgedanken erneuern, solange ist Jesu Persönlichkeit lebend und wirkend. So hat Luther den mittelalterlichen Dogmatismus durchaus im Sinne Jesu durch das Prinzip der protestantischen Freiheit überwunden und damit dem modernen sittlichen Denken Bahn gebrochen. Aber noch bis heut ist diese Überwindung in Europa nicht verwirklicht worden, noch übt der Moralismus selbst bei protestantischen Völkern eine mächtige Herrschaft aus. So in England und so in Norwegen. Dort ist es der Puritanismus gewesen, der die großartige Lebensfülle und Denkfreiheit des Shakespeareschen Englands für immer, so scheints, moralistisch versäuert hat. In Norwegen aber bildet die Hauptwurzel des Moralismus die rationalistische Denkweise, die auch auf sittlichem Gebiete im Beschränkten und Eindeutigen die Wahrheit sehen zu müssen glaubt; seinen Hauptträger bildete ein mit hartem Banne lange das ganze Land tyrannisierendes starres Kirchentum. Die Stickluft dieses Kirchentums ist die Atmosphäre, in der die düstere Gestalt Brands erwächst; und man muß diese Seite der norwegischen Geistesgeschichte in Rücksicht ziehen, wenn man die Kämpfe verstehen will, die Rosmer auszufechten hat. In der Gestalt Rosmers haben zweifelsohne tiefe eigene Erlebnisse Ibsens ihren Niederschlag gefunden; denn Ibsen ist von Hause aus des moralistischen

Geistes bis zum Rande voll gewesen. Brand und Lona Hessel und Pastor Manders und auch Dr. Stockmann: sie sind alle mehr oder weniger armselige und pharisäische Moralisten. Sie glauben aus Liebe zu handeln, aber nicht das Lebendige lieben sie, sondern das Tote, nicht den Menschen, sondern ihr Dogma, diesen Baal, dem sie unbedenklich reiche Menschenopfer schlachten. Läßt man die Stücke dieser Periode unbefangen auf sich wirken, so muß man über den finsteren Geist der Lieblosigkeit, über die Herzenskälte erschrecken, die sie beherrscht, und es ist ein unerfreulicher Anblick darin, zu beobachten, wie ein Mensch von hohem sittlichem Wollen hilflos in der Schlinge eines Dogmas zappelt. Wie eine Mahnung an sich selbst hat Ibsen den Deus caritatis dem Baalspriestertum gegenübergestellt; aber er hat dieser Mahnung nicht Folge geleistet, und vor dem Deus caritatis können seine „Wahrheitskämpfer" samt und sonders nicht bestehen. Ihr Feuer ist nicht wärmende und leuchtende Flamme, sondern zerstörendes Element.

Welche Kämpfe Ibsen die Überwindung des Moralismus gekostet haben mag, das können wir aus dem blutigen Hohne ahnen, mit dem er in der „Wildente" behandelt wird. Denn gegen die abgesetzten Tyrannen unserer Gedankenwelt sind wir am erbittertsten und grausamsten. Ich vermute, daß diese ziemlich jäh eintretende Überwindung Ibsen durch die schnöde Aufnahme seiner Gesellschafts-

dramen in Norwegen wesentlich erleichtert worden sein wird. Unter den Eindrücken und Erfahrungen dieses Erlebnisses brach in ihm zunächst die demokratische Phrase zusammen, jener Glaube an die Zeugungskraft, die Einsicht und den Führerberuf der als Volk glorifizierten Masse, der in Norwegen mit der ganzen Strenge eines götzenhaften Dogmas regiert und vielleicht die edelsten Kräfte des tüchtigen Volkes an freier Entfaltung hindert. Dies war der erste Reif nationalen Denkens, den Ibsen brach; und nun der Mantel gefallen war, mußte auch der Herzog nach, und auf den „Volksfeind“ folgte die „Wildente“ und damit die endgültige Absage an den Moralismus. Wie vollständig Ibsen sich von ihm losgelöst hat, das bezeugt wohl am besten die Form, in der er ihn viel später, im „Baumeister Solneß“, noch einmal einführt. Als ein ganz kümmerliches blutleeres Gewächse taucht er da in der fast zur fixen Idee gewordenen Pflichtvorstellung der armen gebrochenen Aline auf — mit diesem nachsichtigen Mitleid behandelt ein Dichter nur eine Welt, deren Haft er sich entrungen hat. Diese Loslösung vom Moralismus ist der größte positive Fortschritt in Ibsens geistiger Entwickelung; es ist seine größte Überwindung und der größte Dienst, den er seinem Volke geleistet hat. Er hat ihm damit den Weg gebahnt, auf dem es seiner Rückständigkeit entrinnen und den Anschluß an den europäischen Geist finden kann, der diese Etappe des Denkens längst



[illegible]

[illegible]

13



[illegible] des Ichs die Voraussetzung aller echten Sittlichkeit ist. [illegible] von jetzt an für Ibsen fest. Aber damit tritt er erst vor seine zweite Überwindung — vor die schwerste, denn nun gilt es, dies Ich selbst wieder zu überwinden und seiner Freiheit einen inneren sittlichen Sinn zu geben. Daß er diese Aufgabe als solche erkannt hat, bezeugen die Dramen seiner letzten Periode, deren Gegenstand durchweg die Frage der Möglichkeit, der Gefahren und der Grenzen des Subjektivismus bildete. Wenn der Subjektivismus das Ich als das alleinige Gesetz betrachtet, so ist es eben dies Ich, mit dem Rebekka und Ellida kämpfen, woran Hedda krankt, von dessen gigantischer Erhöhung Solneß träumt. Wenn das letzte, ja vielleicht das einzige Gebot des Subjektivismus das der rücksichtslosen Selbstbejahung und Selbstverwirklichung ist, so ist es gerade das, wozu Solneß den Mut sucht. Als Nietzsche sein System des radikalen Subjektivismus entwickelte — oder vielmehr, denn die Fähigkeit der Systematik ging ihm ab, es andeutete —, da glaubte er hoch über seine Zeit hinauszubauen; in Wirklichkeit aber ist er

doch ihren Instinkten weit entgegengekommen. Denn seit der gründlichen Zersetzung des Kirchentums durch die Aufklärung hat der Subjektivismus im 19. Jahrhundert mehr und mehr Macht über weite Kreise der europäischen Bildung gewonnen. Er ist auch in Norwegen eingedrungen. Dort findet er sich als energischster Rückschlag gegen den herrschenden moralischen Rigorismus bei einer Reihe von Schwarmgeistern — von Künstlern und Dichtern, die in ihrer künstlerischen Tätigkeit eine Rechtfertigung dieser Weltanschauung erblicken und überdies mit ihr das wahrhafte, allerneueste und allerfreieste Europäertum erfaßt zu haben vermeinen. Auch in der Literatur hat ja das Leben und Denken dieser norwegischen Bohème seinen Niederschlag gefunden. So schwankt der norwegische Volksgeist von dem einen Extreme zum andern, so streitet die Brandnatur in ihm gegen die Peer Gyntnatur — so stritten sie auch in Ibsen selbst widereinander. Von den ersten Werken an ertönt in seiner Dichtung immer wieder der Sirenengesang der großen, schrankenlosen Freiheit des Ichs. Nur daß er eine viel zu strenge und verantwortungsvolle Natur war, um den bequemen Subjektivismus seiner heimischen Genossen in Apoll und den Musen nur so mitzumachen; nur daß er das Problem viel ernster wog und viel tiefer darein eindrang. Und durch diesen Ernst wurde er der große Psychologe des modernen Europas.

Zuweilen wird das Schaffen des Dichters — und des

Künstlers überhaupt — so aufgefaßt, wie Hamlet die Tätigkeit des Schauspielers auffaßt: daß nämlich der Künstler der Spiegel und Auszug seines Zeitalters sei. Allein diese Auffassung übersieht gerade die eigentliche Originalität des dichterischen Schaffens, jene Fähigkeit des Dichters, mit hellseherischem Auge Ideen und Entwickelungen, Gefahren und Erfüllungen zu erschauen, die noch unentfaltet sind, ja noch im dunkeln Schoße der Erde schlummern. Indem er diese Möglichkeiten aus ihrer Haft befreit und ins Reich der Sichtbarkeit, als Wirklichkeiten, einführt, entzündet er die Fackel, die den Weg der Zukunft erhellt, wird er zum Pfadfinder der Kultur. Es ist Ibsens größter Dichtertitel, daß er etwas von dieser schaffenden Kraft besessen hat. So lange er sich noch im Kreise des Moralismus bewegte, war und blieb er mehr oder weniger Norweger; denn der Moralismus ist für Europa nur noch ein Überlebsel. Aber indem er sich nun mit der ganzen gesammelten Kraft seiner reifsten Jahre an den Subjektivismus drängte und ihm das Geheimnis seines Wesens entriß, stieß er auf eine höchst gegenwärtige und wirksame Macht im europäischen Geistesleben und wurde daran selbst erst zum Europäer. Es bleibt eine merkwürdige Erscheinung, daß aus einem entlegenen, am europäischen Leben nur mittelbar beteiligten Lande mit wunderlich verschränkten und oft kleinlichen Verhältnissen ein Mann kommen mußte, um die Diagnose des modernen

europäischen Seelenlebens zu schreiben und ihm in unerbittlich wahren Bildern die ihm drohenden Gefahren vorzuhalten.

Während im „Peer Gynt" die verschiedenen Seiten des Subjektivismus noch unentfaltet ineinander liegen, hat Ibsen sie in den großen Dramen seiner Spätzeit in drei bei aller Familienähnlichkeit deutlich voneinander verschiedenen Typen gesondert zur Darstellung gebracht. Ellida vertritt den romantischen Subjektivismus, einen hysterisch angehauchten Subjektivismus weiblicher Färbung, der der Übersteigerung und Überreizung des Phantasielebens entstammt. Man kann diese Gestalt als eine Abrechnung mit den Anschauungen der deutschen Romantik bezeichnen, von der ja Ibsen nicht unbeeinflußt geblieben ist und an die dann Nietzsche angeknüpft hat. Was Nietzsche selbst angeht, so ist es höchst bemerkenswert, wie Ibsen die von ihm vertretenen Gedanken, mit denen er meines Wissens nie unmittelbar Bekanntschaft gemacht hat, aus dem ganzen Sein und Leben der Zeit gleichsam erfühlt hat. Denn lange vor Nietzsche hat er schon in einem seiner ersten Dramen, in den „Kronprätendenten", und zwar in der Gestalt des Bischofs Nikolaus, die Idee des „Jenseits von Gut und Böse" formuliert, und am Ausgange seines Schaffens hat er sich dann im „Solneß" mit Nietzsche endgültig auseinandergesetzt. Vielleicht darf man das in diesem Stücke behandelte Problem als das

des praktischen Subjektivismus bezeichnen. Denn wie Hebbel einmal das Leben sehr fein die Kategorie des Möglichen nennt, so stellt sich Ibsen hier die Frage, ob denn der absolute Subjektivismus überhaupt eine praktische Lebens-Möglichkeit sei. Er verneint diese Frage, weil er erkennt, daß diese Form der bedingungslosen Selbstbejahung zugleich die Elemente der notwendigen Selbstzerstörung in sich schließt. Darum ist Solneß der Mann, der nach dem Unmöglichen strebt, und mit ihm stürzt Nietzsche und sein Übermensch in die Tiefe. So ist es Ibsen doch einmal gelungen, das Bild eines großen Zeitgenossen in einer jener tiefsymbolischen künstlerischen Übersetzungen zu gestalten und zu enträtseln, als deren höchstes Beispiel wir die Darstellung Julius' II. in Michelangelos Moses bewundern dürfen. Das ist künstlerisch und kulturell eine Tat. Es ist die Tat des mächtigen Ernstes, mit dem er einer Weltanschauung zu Leibe ging, die für ihn selbst so viel Bestechendes hatte, des Bekennermutes, mit dem er dem darin und in ihm selbst verborgenen Dämon die Maske vom Gesichte riß. Auch der dritte, von Ibsen in der Gestalt der Hedda verkörperte Typus des Subjektivismus, der des Ästhetentums, hatte für ihn etwas Verlockendes durch seine Forderung des künstlerischen Aufbaues der Persönlichkeit als Lebensziel. Allein indem er diese Forderung unter die Lupe nahm, konnte es ihm nicht entgehen, daß sie einen rein formalen

Aufbau im Auge hat, während das Ästhetentum dem inneren Gehalte der Persönlichkeit mit völliger Gleichgültigkeit gegenübersteht. Er hat diese Geistesverfassung mit einer geradezu eisigen Schonungslosigkeit behandelt. In „Hedda Gabler“ wird nichts von der tiefen Teilnahme, von der gespannten eigenen Erwartung verspürt, die als Untertöne im „Baumeister Solneß“ anklingen — der Richter sitzt hier über den Angeklagten zu Gericht; und wenn man sich wohl denken kann, daß das Ästhetentum mit mehr Liebe und daher, in einem höheren Sinne, mit größerer Objektivität geschildert werden könnte, so liegt doch das Verdienst Ibsens um die europäische Kulturwelt gerade in der schneidenden Schärfe und der Unbarmherzigkeit seiner Analyse. Als ich in meinem „Weg der Kunst“ den Ästhetizismus als die unmittelbarste und mörderischste Gefahr unseres Geisteslebens bezeichnete, da wandte der inzwischen dahingegangene Otto von Leixner dagegen ein, daß diese Gefahr doch wohl nur in den Großstädten bestehe. Aber was sind denn die großen Städte Anderes, als die Kulturfabriken, in die das Rohmaterial aus dem ganzen Lande wandert, um von ihnen als fertiges Produkt wieder übers ganze Land verbreitet zu werden? Die Großstädte haben nie den Kulturstoff erzeugt, aber immer die Kulturform entschieden; und so bildet Leixners Einwand vielmehr eine Bestätigung meiner Auffassung. Doch liefern nicht die Tatsachen selbst Be-

stätigungen in nur allzu großer Fülle? In der europäischen Dichtung ist der Naturalismus, bevor er sich noch völlig ausgewirkt hat, von einem gespreizten, verspielten und neurasthenischen Symbolismus und Formalismus abgelöst werden; Wilde und d'Annunzio, Maeterlinck und Hofmannsthal sind Früchte vom selben Stamme. Auf der Bühne bewundert man eine neue Theaterkunst, die die persönliche Schaffenskraft der Darsteller in den schwülen Nebeln der Stimmung, dieses heißersehnten Opiums der Ästheten, erstickt. In der europäischen Malerei herrscht eine Art von Pubertäts-Ästhetentum, das weibische Empfindsamkeit mit einem stolz zur Schau getragenen gemachten Zynismus vereinigt; und vor der zum Götzen erhobenen widersinnigen Formel, daß in der Kunst die Form alles, der Gehalt nichts sei, führt eine der Suggestion verfallene Kritik Korybantentänze auf. Dabei ist in Wahrheit der Sinn für den strengen Ernst der Form in der Malerei ebenso, wie großenteils in der Baukunst und im Kunstgewerbe, tief zersetzt, und das verführerische Gewand der Farbe muß oft genug die jämmerliche Krüppelhaftigkeit des Körpers gnädig verdecken. So sind auch die herbe Kraft der Sprache und echten Denkens zu einem eunuchenhaften Feuilletonismus entmannt, und weite Kreise der Klassen, die sich gebildete nennen, sind einem gezierten und verlogenen Geschmäcklertum verfallen, das ebenso lüstern, wie kraftlos ist. Wären unsere politischen





Zeichendeuter nicht einem so rohen matter of fact-Geiste untertan, sie hätten längst begriffen, daß es diese Verfassung ist, die einen großen Teil unserer „Intellektuellen" vom tätigen tüchtigen Anteile am öffentlichen Leben fernhält. Wenn Völker, die in jahrtausendlangem Kulturschaffen ihr Mark aufgezehrt haben, solchem Ästhetentume zum Opfer fallen, so muß man sich dem Naturgesetze beugen; denn Ästhetizismus ist eine Alterskrankheit der Kultur. Tritt diese Erscheinung aber bei einer Nation, wie der deutschen, auf, die ihre Kultur noch vor sich hat, so gleicht sie einem jener ausgemergelten Jünglinge, die alt sind, ohne je jung gewesen zu sein. Ja, es ist der Weg des Todes, den wir treten — und auf diesen Weg fällt nun als eine düstere Warnung der Schatten Heddas, der lüsternkraftlosen, deren Leben in Nichts vergeht, wie eine schillernde Seifenblase. In dieser tiefen Erkenntnis des Geisteszustandes seiner Zeit hat Ibsen vielleicht seit Byron und Balzac und sicherlich unter seinen Zeitgenossen nicht seinesgleichen. Zola hat es trotz eines außerordentlichen Aufgebotes an äußeren Mitteln nie über eine rein mechanistische Anschauung hinausgebracht; die feineren Köpfe unter den Franzosen, wie die Goncourt oder Maupassant, sind im Psychologismus stecken geblieben, und Tolstoi, der an ursprünglicher Dichterkraft Ibsen wohl vergleichbar ist, gehört mehr dem Oriente, als Europa an.

Hier sei es gestattet, eine kurze Zwischenbemerkung ein-

zuschalten. Es ist mir wohlbekannt, daß sich fast überall in Ibsens Stücken Stellen finden, die mit den hier vorgetragenen Deutungen nicht übereinzustimmen, die von ihnen abzuführen scheinen. Mit anderen Worten: Ibsen hat den geistig-sittlichen Gehalt seiner Dramen kaum jemals so rein und frei ausgeprägt, wie etwa Shakespeare im „Coriolan" oder Goethe in der „Iphigenie". Geschah es nur, weil es ihn kitzelte Rätsel aufzugeben? Weil vielleicht etwas von jener Ironie der Romantiker in ihm lebte? Ich glaube, die Erscheinung hat doch noch andere Ursachen. Denn da die Gedankenskala, die er beherrschte, recht klein war, so ist es ganz natürlich, daß neben den Haupttönen allerlei Nebentöne mitschwingen, und der Gelegenheit, ein Problem seines Kreises anzuschlagen, hat Ibsen auch dann nur selten widerstehen können, wenn es eigentlich aus dem Rahmen seines Werkes herausfiel. Dann aber: er war ein Dichter; und das Auge des Dichters sah oft tiefer in die Seele der Gestalten, als es der Denker benötigte oder auch nur für nützlich hielt; wo dieser nach Eindeutigkeit und Schärfe strebte, sah jener ein Schwebendes und Vielfältiges; wo der Denker schematisierte, individualisierte der Poet. Das ist besonders in „Rosmersholm", daß die dichterische Lebensfülle das nüchterne logische Gerüst üppig umrankt und fast verdeckt. Auf dieser Seite bieten sich denen reiche Aufgaben, die die Psychologie der Gestalten Ibsens untersuchen wollen; Frau Andreas-Salomé hat in ihrer Schrift

über die Frauengestalten seiner (sogenannten) Familiendramen ein feines Beispiel dafür gegeben, wieviel sich hierbei erreichen läßt. Aber dies ist nicht meine Aufgabe, sondern meine Aufgabe ist, die Geschichte des Geistes Ibsens zu skizzieren und hinter und über seinen Gestalten den Dichter selbst und was ihn leitete, zu erkennen.

14


ie steht es nun nach alledem um Ibsens zweite Überwindung?

Tapfer hat er um sie gekämpft — aber durchgerungen hat er sich nicht. An strenger Prüfung der ihn bestechenden Anschauungen hat er's fürwahr nicht fehlen lassen; aber er kommt nie über ein negatives Ergebnis, nie über die Erkenntnis ihrer Grenzen und Gefahren hinaus. Ein Nein ist stets sein letztes Wort. Aber hatte er sich nicht selbst in „Brand" und „Peer Gynt" eine positive Lösung vorgezeichnet, indem er auf die erlösende Kraft der Liebe hindeutete, die stärker ist als der Tod? Nun denn, dieser Lösung ist er in seinen Gesellschaftsdramen gleichsam scheu aus dem Wege gegangen; ja, wo er an sie rührt, erregt sie ihm Hohn und Bitterkeit. Denn die kleine Hedwig findet freilich die Kraft zum Opfertode, aber was erreicht sie damit? Ein neues Deklamationsthema für den braven Hjalmar! Ich muß es aussprechen: nach meinem Gefühle litt Ibsen an

einem Mangel an Menschenliebe. Er hatte zu viel von jener zersetzenden Neugier, die Nietzsche und seit ihm jeder, der für modern gelten will, als die wahre Freiheit des Geistes anpreist, und zu wenig Herzenseinfalt. Personen, die sich hingebungsvoll ihren Mitmenschen widmen, sind bei ihm entweder Charaktere untergeordneter Gattung, wie Jörgen Tesman und Thea Elvstedt, die sich zu dem Sühnewerke für den toten Lövborg zusammen tun, oder es sind Gebrochene, wie Allmers und Rita, oder doch wenigstens solche, die das Leben, wie Frau Lind in „Nora“, zur Entsagung erzogen hat. Es gibt da einen Punkt, über den er nicht hinauskommt. Hingabe und Dienst in jeder Art und Form kann er sich schließlich doch nur bei den Schwachen und den Schiffbrüchigen denken, denn sie ist ihm Verringerung und Preisgabe des Ichs, und für ihn ist das Recht und die Pflicht der Selbstbehauptung, nachdem er sie sich mühsam errungen hat, das kostbarste aller Güter, das er ängstlich, wie der Vogel sein Junges, umflattert. Er fand nicht den Mut, auch dies Gut noch einmal daranzuwagen, und so fand er auch nicht die schöpferische Kraft der schenkenden, der in Freiheit dienenden Liebe, der Opfer nicht Verarmung und Erniedrigung, sondern Erhöhung und Bereicherung des Ichs ist. Hier war die Schranke, über die er sich nie hinwegzusetzen vermocht hat.

Vielleicht hat er sie selbst erkannt. Vielleicht muß man sein letztes Drama, dem er die Bezeichnung eines Epilogs



beigelegt hat und damit eine Beziehung auf sein ganzes Schaffen zu geben scheint, als ein Bekenntnis auffassen. Das Problem dieses Stückes bildet der Künstler-Egoismus. Rubek hat Irenen zu seinem Werke gebraucht, er hat ihr das Mark aus den Knochen gesogen und sie dann beiseite geworfen. Indem er ihr Liebessehnen unerfüllt ließ, hat er ihr Menschentum, ihre Seele gemordet und als lebendig Tote wandelt sie fortab auf der Erde. Und so muß man vielleicht in dem von zitternder Greisenhand gezeichneten Schicksale dieses Paares das Geständnis lesen: ich konnte nicht anders. Ich mußte meinem Künstlerwerke leben und mich darum in mein Ich einkapseln. Ich mußte den Menschen das Blut abzapfen, das ich für meine Gestalten brauchte, und hatte ihnen dann nichts mehr zu geben; ja, und am Ende sind vielleicht Künstlertum und vollendetes Menschentum überhaupt nicht miteinander vereinbar? Aber läßt er doch selbst Rubek zugrunde gehen! Das Gespenst seines Opfers verfolgt ihn unablässig. Indem er Irenen tötete, hat er das Beste seines eigenen Selbsts, hat er seine Schöpferkraft vernichtet. Nie mehr hat er seitdem ein echtes Kunstwerk zu schaffen vermocht. Eine solche Kunst — eine Kunst, die den lebendigen Menschen mordet, eine Kunst, die der Liebe nicht hat: die ist es, der das Kainsmal innerer Unfruchtbarkeit aufgeprägt ist. Und wenn wir im Lichte dieser Antwort Ibsens sein eigenes Schaffen betrachten: hat er nicht selbst etwas vom Seelen-
6*



[illegible] ... der Versöhnung durch die Erziehung: der [illegible] ist zugleich Entscheidung. [illegible] in denen die Gegensätze versöhnt und in einer höheren Einheit aufgelöst sind, er schafft ein neues Menschengeschlecht und eine höhere Lebensform. Und das ist uns Ibsen schuldig geblieben. Er vermochte den innersten Zwiespalt der Zeit aufzudecken, aber nicht ihn zu lösen. Denn er hatte der Liebe nicht. Bei den großen Dichtergenies fühlen wir, wie sie ihre Gestalten noch in ihrer Jämmerlichkeit und Nichtswürdigkeit lieben; denn mit einer ungeheuren Lebens- und Liebeskraft (Abbild der unendlichen Kraft, die in Jesus menschliche Gestalt geworden ist) umfassen sie die ganze Menschheit von den Caliban, den Polonius und Jago bis zu den Hamlet und den Brutus. Aber sehr selten verrät Ibsen einen andern Anteil an seinen Menschen, als Virchow ihn an seinen Präparaten nahm. Setzen wir, Ibsen hätte die Falstaff-

figur behandelt. Du lieber Gott, was wäre das für eine feierlich-objektive, unbarmherzige, in der Salzlake eines Problems wohlkonservierte Säufer- und Lumpenstudie geworden, deren kalte und spitze Wahrhaftigkeit jeder Physiologe hätte getrost nachprüfen können. Aber der Mann, der diesem alten Bruder Liederlich so viel Geist, so viel Humor und so viel Liebenswürdigkeit gab, war der größere Menschenkenner — und der größere Menschenfreund.

Ein Mal, ein einziges Mal ist er dem Ziele der Lösung der Gegensätze nahe gekommen: in Rosmersholm. Rosmer und seine Rebekka, beide sind über ihr Ich hinausgewachsen. Auch sie haben um die Behauptung ihrer Persönlichkeit zu kämpfen; allein die Selbstverwirklichung ist ihnen Selbsterziehung, und die Selbsterziehung Vorschule zu dem Dienste an dem, was sie Volkserziehung nennen. Sie wollen fruchtbar werden, sie wollen Adelsmenschen im Lande schaffen. Allein es erweist sich, daß sie nicht die Kraft dieser Fruchtbarkeit haben, und die Ursache ihrer Ohnmacht ist auch eine Ursache der Ohnmacht Ibsens zur Lösung des Problems. In Rosmer, dem geschwächten Abkömmling einer alten Kultur, scheint der Funke der Sinnlichkeit überhaupt nicht zu glühen; er kann neben Rebekka hergehen, ohne ihrer zu begehren. Sie freilich begehrt und begehrt mit Leidenschaft; aber sie muß diesen Trieb in sich abtöten, um in das Reich Rosmerscher Lebensanschauung Zulaß zu finden; und so sind sie beide, der Eine von Natur, die Andere durch Ent-

wickelung, ausgewundene Geschöpfe, Schattenwesen ohne Tatwillen und Tatkraft, die mit ihrem Sinnenleben auch ihre Fruchtbarkeit dahingegeben haben. Dieser Dualismus von Geist und Fleisch, dieser mönchische Haß gegen das Leben der Sinne geht durch Ibsens ganzes Schaffen. Von seinen Frühwerken an bis zu „Nora" und den „Gespenstern", „Rosmersholm" und „Klein-Eyolf" erscheint das sinnliche Element in den Beziehungen der Geschlechter als etwas Niedriges, Beschämendes, Unreines, Giftiges. In diesem Punkte hat Ibsen den moralischen Rigorismus des norwegisches Volkes, dessen Empfinden er hier getreu wiederspiegelt, nie überwunden. Bei den Norwegern ist die Schamhaftigkeit, die den Völkern des Nordens eigen ist, in Starken und Schwächen besonders charakteristisch entwickelt. Die Stärke liegt vor allem in der Reinlichkeit des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern; die Schwäche ist der Mangel an sinnlicher Naivetät, an sinnlicher Wärme, eine instinktive Abneigung gegen das Sinnenleben überhaupt. Bei Ibsen ist diese Abneigung zu fanatischem Asketentume gesteigert. Zur Sinnlichkeit bekennt sich bei Ibsen ein innerlich verlorenes Geschöpf, wie Regine, oder Personen von ungeistiger Natur, wie die kleine Frau Maja und ihr Bärenjäger in „Wenn wir Toten erwachen"; und Ibsen versäumt in diesen Fällen nicht, einen Zug von Frivolität beizumischen, um das Verächtliche der Charaktere recht deutlich zu machen. Am leidenschaftlichsten hat er seinem



Abscheu und seiner Furcht vor der Sinnlichkeit in „Klein-Eyolf" Ausdruck gegeben. Denn es ist Furcht, es ist Schwäche, der dieser Abscheu entspringt; es ist die Angst, daß er seinen Sinnen ausgeliefert ist, wenn er erst einmal ihrer Lockung nachgibt, daß er den Geist verraten werde, wenn er das Recht des Fleisches anerkennt. Er war nicht stark genug, um sich zu Schillers Anschauung emporzuschwingen, daß der Mensch den gemeinen Charakter, den das Bedürfnis der Geschlechtsliebe aufdrückte, durch Sittlichkeit auslöscht und durch Schönheit veredelt. Er war nicht frei genug, um zu erkennen, daß in echter Liebe Fleisch und Geist völlig eins, daß sie Ausdruck voneinander sind, daß bei jeder Zeugung in Liebe der Geist so gut wie das Fleisch zeugt, und daß daher jede Empfängnis echter Liebe in Wahrheit unbefleckte Empfängnis ist. Nein — bei ihm ruht vielmehr der Fluch des Fleisches auf allem Erzeugen und auf allem Erzeugten. Seine Menschen sind kinderlos — und das ist noch das Beste; denn wenn ihnen Kinder beschert sind, so fallen sie, wie die des Baumeisters, den Flammen zum Opfer, oder verkrüppeln, wie Eyolf, oder sie sind von der Wiege an gezeichnet, wie Oswald. In „Nora" hat er freilich eine gesunde Kinderschar geschildert — aber er straft sie an ihrer Mutter, die ihre Aufgabe, „Kinderseelen aufzubauen", im Stiche läßt. Wer in das „dritte Reich", wovon im „Julian" gesprochen wird, eingehen will, der muß zuvor den Sinnenmenschen in sich er-

sticken; aber dabei sieht Ibsen selbst ganz deutlich ein, daß er damit auch seine geistige Schöpferkraft lähmt. Denn die Fruchtbarkeit ist die eine und unteilbare, ist Fleisch und Geist, und immer erneute Befreiung vom Fleische durch den Geist. Ibsens drittes Reich — das ist auch das bewußte dritte Geschlecht; das ist jene Selbstverneinung und Selbstzerstörung der Menschheit, wie sie Tolstoj oder Weininger predigen. Es ist der Tod, die ewige Unfruchtbarkeit — und darum kann und wird Johannes Rosmer nie ein Schöpfer werden, und darum kann Ibsen nicht die Kraft finden, einen neuen Menschen zu zeugen.

Doch es bezieht sich Ibsens Asketentum nicht allein auf das sinnliche Moment in dem Verhältnisse zwischen Mann und Weib, sondern er ist überhaupt ein Sinnen-Abstinent gewesen; er zeigt sich eigentümlich unwillig und unfähig zum frischen Aufnehmen, Erleben und Genießen. Wenn wir uns die Welt Homers oder Dantes, Shakespeares oder Goethes vergegenwärtigen: welch' eine ungeheure Fülle von Leben haben sie in sich eingesogen! Sie haben in Eastcheap gekneipt und in Sesenheim geliebt, sie haben an Königshöfen gestanden und mit Vagabunden verkehrt, sie kennen die Schweinehirten, die Narren, die Helden und die Verbrecher, sie haben (wenn auch nur mit des Geistes Auge) die ganze Welt gesehen, sie haben alle Höllen und alle Himmel des Seins durchwandert. Empfangen und Zeugen, Zeugen und Empfangen: das ist das



Leben des schöpferischen Geistes. Aber es ist etwas nicht richtig an Ibsens Zeugungskraft und etwas nicht an seiner Empfängnisfähigkeit. Immer wieder klingt durch seine Werke die Klage, „daß wir so jämmerlich feige seien", und er hat von sich selbst gesagt, er sei immer feige gewesen. Ja, und feige war er — vor dem Leben. Er fürchtete von ihm hingerissen, berauscht, überrannt zu werden. Er warf sich nicht, wie Goethe, in seinen vollen Strom, um ihn mit starken Armen zu teilen, sondern er sperrte sich ab, um ihm aus seinem wohlverwahrten Kastelle als Unbeteiligter zuzusehen. Er lebte das Leben eines Einsiedlerkrebses. Erstaunlich, wie viel er sah; erstaunlich, wie wenig er erlebte. Sein eigentliches Erleben scheint schon mit der Abfassung der beiden großen Versdramen zum Abschlusse gelangt zu sein; was folgt, ist in der Hauptsache nur noch Ausbeutung und Ausdeutung seiner Erlebnisse; und in den wenigen Stücken, wo aus der Brandung des Lebensozeanes doch noch einmal ein Echo wiederhallt, wie im „Volksfeinde" und im „Solneß", wird das sogleich und sehr deutlich fühlbar. Ich kenne keinen zweiten Dichter der Weltliteratur, dessen Schaffen sich auf so schmaler Grundlage aufbaute und der sich so, wie Ibsen, unablässig um dieselben wenigen Probleme bewegte. Er war eigentlich ebenso viel Forscher, als Dichter, und darin ähnelt er unserm Menzel, der auch über dem Sammeln von Material nie zur Bil-

dung eines selbständigen Ideals gekommen ist. Kurz: er hatte auch hier den Mut nicht, sich dranzuwagen und hinzugeben; und wie kein Weib Mutter wird, das nicht die Kraft zu dem großen Opfer der Preisgabe besitzt, so wird auch kein Dichter Schöpfer, der sich nicht völlig der Umarmung des Lebens hingibt. Sicher ist das ein Geheimnis seiner Persönlichkeit, aber vielleicht spielt doch auch der Umstand mit, daß ihm als einem Norweger, gewöhnt an kleine, einfache, durchaus übersichtliche und nationale Verhältnisse, das europäische Leben zu voll, zu stürmisch, zu vielgestaltig war. Ich habe bei Personen aus dem Norden das oft beobachtet, daß sie unser Leben beunruhigte und verwirrte, und daß sie sich nicht anders mit ihm zurechtzufinden wußten, als indem sie es nach der Analogie ihrer heimatlichen Zustände schematisierten. Dies Bedürfnis der Schematisierung hat Ibsen offensichtlich sehr stark empfunden.

Wenn man diese Hemmung in Ibsens Sinnenleben in Rücksicht zieht, so wird ein fernerer Zug seines Wesens verständlicher, der gleichfalls eine der Ursachen gebildet hat, weshalb er über seinen Subjektivismus nicht hinaus kam. Das ist sein Mangel an Verständnis für Mannesart und Manneskraft. Nicht eine einzige Gestalt hat er geschaffen, in der echtes hohes Mannestum lebte; denn Brands finstere Gewaltsamkeit ist weit davon entfernt, und Stockmann hat in der Sprunghaftigkeit seiner Empfindungen

und der Plötzlichkeit seiner Wallungen etwas Weibliches. Solcher weiblicher Männer gibt es bei Ibsen mehr; auch fehlt es nicht an Philistern, wie Helmer, Tröpfen, wie Hilmar Tönnesen, und bedenklichen Subjekten, wie Mortensgaard. Aber was vor allem den konstitutionellen Grundzug seiner Männercharaktere bildet, das ist ihre Unfähigkeit, ihren Aufgaben gerecht zu werden. Irgendwo und irgendwie versagen sie alle, sie sind brüchig — „vermoulu" —, schwächlich, mit sich selbst uneins. Wenn man sich längere Zeit mit Ibsen beschäftigt, so kann und muß dieser Mangel schließlich gradezu peinigend wirken; ein Mann, ein Mann, ein Königreich für 'nen Mann! Ohne Frage sind die Frauen bei Ibsen das stärkere Geschlecht. Sie sind dem Manne durchweg an Willensfestigkeit und Zielbewußtsein, an Schwung und Kraft überlegen. Sie haben, wie *Hilde*, den Mut zum Unmöglichen, die glühende Leidenschaft, wie *Rita*, die Opferkraft, wie Agnes und Solvejg, *Rebekka* und Hedwig. Auf ihren Willen muß sich der Wille der Männer stützen; und wenn es einmal Taten gibt, wer tut oder veranlaßt sie denn? Die *Nora* und Frau Alving, die *Lona* und Hedwig, die *Rebekka*, *Hedda* und Hilde. In der Psychologie der Ibsenschen Frauen liegt eine große Feinheit, liegt die Erkenntnis, daß die Frau, weil sie der Natur näher steht, eine größere vegetative Kraft, eine größere Zähigkeit und Elastizität besitzt. Aber diese Einsicht Ibsens in die



[illegible]

[illegible] Ich behaupte nicht etwa, [illegible] aber ich behaupte, [illegible] an geistiger Regsamkeit [illegible] im allgemeinen überlegen ist. [illegible] alle Bildungsformen und eine große Reihe von Berufen, kurz fast alle die Positionen erobert, um die die deutschen Frauen gegenwärtig kämpfen, sondern sie hat sich auch ganz bedeutenden Einfluß im öffentlichen Leben errungen. Ohne diesen stillen, aber durchdringenden Einfluß der Frauen, die überall mit Entschiedenheit

Partei ergreifen und mit Lebhaftigkeit, ja oft mit Leidenschaft vorwärts drängen, ist meines Bedünkens das ganze öffentliche Leben des norwegischen Volkes in der neueren und neuesten Zeit gar nicht recht zu verstehen, und im Ganzen wird man sagen können, daß die Frauen das aktivere Element im norwegischen Volksleben bilden. Die „Stützen der Gesellschaft." Ich maße mir nicht an, diese Erscheinung zu erklären; aber ich darf auf ein bestimmtes Moment hinweisen. Seit fast einem Jahrhundert ist Norwegen von jeder kriegerischen Entwickelung verschont, ja, einen Fall, den Konflikt mit Schweden, ausgenommen, ist ihm selbst die Sorge um seine nationale Existenz in dieser Zeit stets erspart geblieben. Mit großer Rührigkeit haben die Norweger diese lange Friedenszeit zu einer außerordentlichen geistigen und wirtschaftlichen Entwickelung ausgenutzt. Aber kein Volk lebt ungestraft hundert Jahre in Frieden — es muß dafür zahlen. Ich schweige hier davon, daß die politischen Leidenschaften, wenn sie nicht durch die Sorge um die Wahrung des Staates in Zucht und Zügel gehalten werden, sich notwendig nach innen schlagen und das innerpolitische Leben tief zersetzen und verbittern *). Was in diesem Zusammenhange wichtig ist, ist die Tat-

*) Der einzige Augenblick der neueren norwegischen Geschichte, wo die Parteileidenschaften durch eine höhere Idee überwunden wurden, war bezeichnenderweise gerade der, wo es sich um Sein oder Nichtsein der Nation handelte.

sache, daß allemal der Mann in erster Linie die Kosten langer Friedenszeiten zu tragen hat. Wenn das Dasein eines Volkes auf der Spitze des Schwertes liegt, ist es der Mann, auf dem das öffentliche Leben ruht. Wenn ein Staat sich unausgesetzt für den Krieg bereit halten muß, so entfalten sich viele der besten Eigenschaften des Mannes: sein Verantwortungsgefühl, seine Schwungkraft, sein besonnener Mut, seine gesammelte und organisierte Tatkraft. Bleibt aber einem Volke die große und ernste Selbsterziehung vorenthalten, die die Aufgabe, stets des Äußersten gewärtig zu sein, mit sich bringt, dann rosten diese Eigenschaften des Mannes ein. Er sucht sich notgedrungen ein anderes Gebiet für seine Fähigkeiten und seine Unternehmungslust, und findet es in der Regel auf dem wirtschaftlichen Felde. Er wagt und gewinnt, er vermehrt seinen und den nationalen Wohlstand; aber unvermerkt und unaufhaltsam wird er einseitig, schrumpft er geistig ein, verliert er den idealen Schwung, und die Frauen, deren wahres Element der Frieden ist, wachsen geistig über ihn hinaus. Ein typisches Beispiel bildet die neueste Geschichte der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Dort hat sich, wie die besten Beobachter übereinstimmend berichten, bereits eine richtige Arbeitsteilung vollzogen: dem Manne das business, der Frau die Kultur. Nun, die Norweger sind keine Amerikaner und werden es hoffentlich nicht werden; aber die Entwickelung der Geschlechter zeigt bei



ihnen einen analogen Zug. Ob die Frau hierbei eine Einbuße an ihrem Weibesleben erleidet, wie jetzt immer zahlreichere Stimmen im Norden selbst behaupten, mag hier dahingestellt bleiben; gewiß ist, daß der Mann an seinem Besten dabei verliert. Möge diesem tüchtigen und reichen Volke, das ich liebe, das Opiat der Neutralität, mit dem man es jetzt beglücken will, erspart bleiben!

Ibsen aber, der Norweger, konnte eben nicht über seinen eigenen Schatten springen. Er sah ein hochentwickeltes Frauentum, und das vermochte er zu schildern. Aber er konnte kein vollendetes Mannestum schildern, denn er sah es nicht. Und wenn er es sah, so verstand er es nicht. Vor seinen Augen vollbrachte der größte Mann der neueren Geschichte, vollbrachte Bismarck seine Taten. Er war Zeuge, wie dieser Mann mit der inneren Triebkraft des Genies in schwerem Kampfe sich durch eine Reihe von Selbstüberwindungen emporrang: wie er aus einem Junker zum Staatsmanne, aus einem Preußen zum Deutschen und schließlich zum Wohltäter der ganzen Menschheit ward, indem er noch in hohem Alter die Verwirklichung des größten und universellsten politischen Gedankens der neueren Geschichte, die des sozialen Ausgleichs, in Angriff nahm. Er hatte vor Augen, wie bei diesem Manne die Gedanken nie über die Tat hinausreichten, die Tat aber das Unendliche berührte, indem er in einem Volke, das bisher, unruhig und unbefriedigt, sich und Anderen zur Plage war, die schöpfe-

rische Kraft befreite und es zu einem mächtigen Weltkulturelemente erhob. Es konnte ihm nicht entgehen, wie dieser Mann in strenger Selbstzucht die ihm gegebene einzige Macht in keinem wesentlichen Stücke mißbrauchte und — ein Gegenbild zum ersten Napoleon — ein ganzes Volk zur Maßhaltigkeit im Siege erzog. In ihm waren die höchsten Eigenschaften des Mannestums vereinigt: schöpferische Originalität, Kraft und Maßhaltigkeit, Mut und Besonnenheit. Und Ibsen? Ibsen begriff Bismarcks Persönlichkeit nicht, er lehnte sie ab. Was war es, was er ihr in seinem „Ballonbrief" zum Vorwurfe machte? Nach Schönheit sehne sich die Welt, und Bismarck sei nicht die Persönlichkeit, sie zu erwecken. In seinen Taten und den unter seiner Führung vollbrachten Taten des preußisch-deutschen Volkes vermißte er die Schönheit; kein Lied werde aus ihnen entspringen. Das mag wohl sein, daß Bismarck und seine Taten niemals in der Dichtung und Kunst ein volles und würdiges Bild finden werden. Er würde das mit vielen der höchsten Genies der Menschengeschichte teilen. Denn es gibt Genies, die selbst über die Kunst hinausragen, und die ihrer auch nicht bedürfen, weil sie sich selbst und weil sie sich in einem noch edleren Materiale ihr Standbild errichten. Das Leben — das ist ihr Standbild. Gibt es eine höhere Schönheit, als die, daß dank der Taten dieses Mannes ein ganzes großes Volk gleich einer Blume nach dem Frühlingsregen aufblüht, alle in ihm verborgenen





Kräfte stürmisch entfaltet und auf allen Gebieten, im Denken wie im wirtschaftlichen Leben, im religiösen Leben wie in der Kunst, zum mächtigsten Faktor des Fortschrittes wird? Jede Tat dieses neuen Volkes singt Bismarck, jeder Fortschritt dieses Volkes trägt Bismarcks Züge, und die soziale Gesetzgebung, die die Norweger jetzt unternommen haben, ist ein Bismarck-Monument. Der Genius ist in sich selbst höchstes Kunstwerk, er ist Schönheit über alle Schönheit, er ist das Hohelied der Menschheit. Und Ibsen sah diese Schönheit nicht! Die Schönheit aber, die er vermißte, die muß doch wohl nach dem „Weinlaub im Haare" geschmeckt haben; es muß eine gesuchte, eine künstliche, eine Treibhaus-Schönheit gewesen sein — und hier haben wir das Heddasche, das Ästhetentum in ihm selbst. Erst wenn man das erkennt, begreift man, warum dieser Unerbittliche in „Hedda Gabler" ein so hartes Gericht gehalten hat, wie, die „Wildente" ausgenommen, niemals zuvor oder nachher.

Dies Ästhetentum Ibsens: es wurzelt in seiner Angst vor der Natur. Ja, er hatte Angst und er hatte Abscheu vor der Natur. Sie war ihm zu heiß, zu wild, zu zeugungsstark, zu elementar. Sie war ihm das ewig Animalische, das Ungeistige; „sie ist der böse Feind!" flüsterte ihm immer wieder der alte Puritanergeist zu. In diesem Punkte ist ihm ein starker moralistischer Bodensatz all' sein Lebtag verblieben. Ihn fror nach der Sonne und er ist doch stets im Schatten gestanden. Ihn dürstete nach Lebensfreude,

und doch gibt es keinen Dichter in der Weltliteratur, der so freudearm, so unheiter, so schwer, so belastet und lastend wäre, wie Ibsen. Die düstere Vorstellung der Erbsünde steckte ihm im Blute, die seit Generationen von einem pfäffischen Kirchentume den Norwegern eingeprägt ist. Ibsens Schwere: das ist die Schwere des norwegischen Volksgeistes, den der Dichter nicht zu befreien und zu beflügeln vermocht hat.

Und die verachtete Natur rächte sich an ihm, indem sie seinem Dichten und Denken den Stempel des Natürlichen versagt hat. Wenn man sich die größten Schöpfungen der Dichter und der Künstler oder die tiefsten Gedanken der Philosophen vergegenwärtigt, so wird man finden, daß in ihnen eine ungeheure Masse gesunden Menschenverstandes steckt. Und das eben ist das Wesen des gesunden Menschenverstandes, daß er das Natürliche trifft. Ibsen aber hat sich stets an dem Natürlichen vorbeigewunden. Er ist immer ebenso nebelig, gedrückt und zweifelnd gewesen, wie der Menschenverstand klar, heiter und sicher ist. Er hat immer das erlösende Wort gesucht und nie es gefunden. Dieser Mangel an Natürlichkeit, an Sicherheit des Instinktes läßt ihn alle Möglichkeiten, läßt ihn das Große und das Kleine, das Wesentliche und das Unwesentliche gleich wichtig und ernst nehmen; er hat ihn in die Feierlichkeit gedrängt — in diese ewige und oft beinahe nicht erträgliche Feierlichkeit! Dieser Mangel an Natürlichkeit, an Instinkt





— er ist es, der ihn vom Höchstgenie trennt. Ihm war das Genie, wie es sich in einem Bismarck verkörperte, zu natürlich, zu simpel, zu massiv, und er zog ihm das Künstliche, Raffinierte, Verwickelte vor. So konnte er jenen Philosophen, hinter dessen Starker-Mann-Allüren sich so viel Schwäche barg, jene zerwühlte Natur, in der ein zerstörender Dämon wohnte, den konnte er begreifen, den schildern; aber den Genius, der nie zerstörte, ohne aufzubauen, — den verstand er nicht! Dessen Schönheit war ihm zu herb, zu stark, zu groß; sie ging ihm auf die Nerven, und verstimmt und beunruhigt wandte er sich von ihr ab. Und so enträtselt sich, wie mir scheint, der geheimste und letzte Grund, weshalb Ibsens Entwickelung an dem bewußten Punkte stockte. Er reichte nicht an das vollkommene Genie hinan, er hatte nicht Mut, nicht Kraft und nicht Liebe genug zum Genie; seiner schweren, mit einem ungeheuren Ballast von Feierlichkeit beladenen Natur fehlte die Flugkraft zu seinen Höhen. Wie hat er sich um die Normen von Gut und Böse geplagt! Aber für das Genie — und für die Weltanschauung, die in der Erziehung des Menschengeschlechtes zur Genialität die Aufgabe der Kultur erblickt und insofern die geniale genannt werden kann — gibt es gar kein Gut und Böse, sondern nur ein Fruchtbar und Unfruchtbar. Das Genie strebt darnach, das Unfruchtbare in sich zu bekämpfen und zu ersticken, das Fruchtbare zu höchster Intensität zu steigern. Frucht-

7*



barkeit aber ist ein Begriff, der seinem Sinne nach von dem der Überwindung des Ichs nicht zu trennen ist; denn er bedeutet Erneuerung. Unendliche Fruchtbarkeit, unendliche Selbsterneuerung, unendliche Selbstüberwindung: das ist das Leben des Genius. Jene Aufgabe, bei der Ibsen hängen geblieben ist, die der Behauptung und Erfüllung des Ichs, ist dem Genie Selbstverständlichkeit, ist ihm Natur; aber sie ist ihm nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zwecke. Sein Ich bildet nur die Oberfläche, unter deren bewegtem und veränderlichem Leben still und unermeßlich die Tiefe liegt. Nicht in seinem engen Ich liegt das Geheimnis des Genies, sondern in dessen Hingabe an die Sache, die Idee, die Unendlichkeit. Ihr sich anzunähern, in ihr aufzugehen ist sein Ziel; das Streben zu diesem Ziele leitet es durch alle Schwankungen und Wirbel des individuellen Lebens hindurch; die Ahnung oder das Bewußtsein dieses Zieles erfüllt es bei feinster und höchstgesteigerter Reizbarkeit aller Sinne und Empfindungen mit jener unerschütterlichen Sachlichkeit, mit jener Universalität des Verständnisses und der Menschenliebe, die die genialen Naturen kennzeichnet. Hebbel hat einmal in wenigen Worten Goethes Lebensgang treffend umschrieben:

Anfangs ist es ein Punkt, der leise zum Kreise sich öffnet,
Aber, wachsend, umfaßt dieser am Ende die Welt.

Das ist die Liebe des Genius, daß er, sich in die Mensch=





heit auflösend, diese in höhere Lebensformen überführt. Sein höchstes Opfer ist höchste Kraft und höchste Liebe, und Selbsterfüllung und Selbstüberwindung fallen in ihm zusammen.

15



Versuche ich zum Schlusse, die Ergebnisse dieser Betrachtungen kurz zusammenzufassen. Ibsens geistig-sittliche Entwickelung fällt im wesentlichen mit dem Prozesse seiner Befreiung von den Fesseln seiner nationalnorwegischen Denkweise zusammen. Diese Befreiung ist ihm jedoch nur unvollkommen gelungen: die im norwegischen Sein und Denken liegenden Gegensätze hat er klar erkannt und scharf formuliert; sie zu lösen, über sie hinaus zu positiver Idealbildung zu gelangen blieb ihm versagt. So bleibt er schließlich doch die Verkörperung des bis aufs Äußerste analytischen norwegischen Kritizismus. Indem er aber diese eigentümlichste Fähigkeit des norwegischen Geistes auf die höchsten Aufgaben anwandte und ihr das Höchste abrang, dessen sie fähig ist, wurde er der erste norwegische Europäer, die Brücke Norwegens zu Europa. Ich weiß wohl, daß sich in Ibsen nicht alle Eigenschaften der Norweger, daß sich nicht alle ihre guten Eigenschaften in ihm spiegeln. Unendlich mehr Zartheit, Wärme und Natürlichkeit des Empfindens lebt in Björnsons

Bauerngeschichten, und bei Björnson oder Grieg muß man auch den Ausdruck des tiefen Naturgefühls suchen, das dies Volk erfüllt. Allein nicht das legitimiert ein Volk zur Aufnahme in die Kulturgemeinschaft, daß es edle Eigenschaften hat und schöne Werke erzeugt, sondern allein das, daß es ein Unterscheidendes, ein Eigentümlichstes in höchster Form objektiviert und damit der Kulturwelt etwas darbietet, was in dieser selbst wieder fortwirkend zeugt und ihr neue Möglichkeiten eröffnet. Nur das durchaus Produktive ist echter Kulturwert; und nur insofern der norwegische Geist in der Form, die ihm Ibsen gegeben hat, produktive Wirkung auf die Kulturwelt entfaltete, ist er europäisch geworden.

Aber diese produktive Wirkung ist begrenzter Natur. Sie besteht darin, daß dem europäischen Geiste die Aufgabe klar gemacht wurde, die ihm seine gegenwärtige Verfassung stellt. Sie ist Anregung, Anspornung — nicht Erfüllung. Während Goethe noch nach einem Jahrhundert nicht erfüllt und daher nicht überwunden ist, ist Ibsen notwendig in dem Augenblicke überwunden, in dem seine Diagnose erkannt und anerkannt wird. Je schneller und vollständiger diese Überwindung erfolgt, desto glücklicher für Norwegen, wie für Europa. Dem norwegischen Volke bleibt es vorbehalten, seine positive kulturbildende Fähigkeit zu erweisen und seinen Kritizismus zur dienenden Kraft schaffenden Geistes zu erziehen: dann wird es seinen

Ibsen überwunden und seine Europäisierung vollendet haben; dann werden die Norweger ganz europäisches Kulturvolk sein. Was die Deutschen anlangt, so fällt ihnen, wenn nicht alle Anzeichen trügen, bei der Überwindung Ibsens eine besondere Rolle, vielleicht die entscheidende zu. Ibsens europäische Stellung steht und fällt mit Deutschland. Während er den romanischen Rassen und auch dem Angelsachsentume innerlich durchaus fremd geblieben ist, wurde er in Deutschland frühzeitig bemerkt, mit Eifer, ja selbst mit Leidenschaft aufgenommen und konnte hier einen tiefgreifenden Einfluß ausüben. Daß ein Vlame, wie Maeterlinck, ein Ire, wie Shaw, an ihn anknüpften, bleiben doch vereinzelte Erscheinungen; aber aus der Geschichte unseres deutschen modernen Dramas und Theaters läßt sich Ibsens Gestalt gar nicht mehr wegdenken. An ihm hat sich das deutsche Drama zur Beobachtung und Darstellung modernen Lebens geschult, an ihm eine moderne deutsche Schauspiel- und Theaterkunst sich herausgebildet; und wir dürfen ihn wohl in gewissem Sinne, ähnlich wie Shakespeare, den Unsern nennen. Woher diese Wahlverwandtschaft? Daß Deutschland der große Kulturmarkt ist, auf den alle Kulturerzeugnisse der Welt geworfen werden, genügt zu ihrer Erklärung nicht; denn wie Vieles wird nicht bei uns eingeführt, ohne irgend eine Wirkung auszuüben! Nein, Ibsen war uns mehr als ein interessanter Importartikel — er war uns der Zeichendeuter unserer eigenen

Schicksalsstunde. Denn Deutschland ist der Kampfplatz, auf dem die von Ibsen so scharf charakterisierten feindlichen Mächte nach der Lage des europäischen Geisteslebens voraussichtlich ihren Entscheidungskampf werden ausfechten müssen. Dafür spricht zuletzt noch die Erscheinung Nietzsches; dafür spricht aber noch viel stärker die ganze Entwickelung des deutschen Geisteslebens im 19. Jahrhundert. Denn das Problem, das Ibsen nicht zu lösen vermocht hat, — es ist von der klassischen deutschen Dichtung und Philosophie bereits erkannt, behandelt und — theoretisch gelöst werden. *Theoretisch* gelöst: die Verwirklichung dieser Lösung bleibt Deutschlands Kulturaufgabe. Zu dieser Verwirklichung war das politisch und wirtschaftlich unmächtige alte Deutschland unfähig, weil ihm die Schule des großen Lebens fehlte. Unter Krämpfen und schweren Erschütterungen bildet sich ein neues Deutschland, und der Geist jenes alten Deutschlands scheint ausgelöscht. Er ist es nicht; er unterliegt nur der Umformung, um in neuer Gestalt auch der Geist des neuen Deutschtums zu werden, und wer Augen hat zu sehen, der sieht die ersten Linien der Neubildung sich bereits andeuten. Der Moment der Selbstbesinnung ist schon eingetreten; in Kunst und Leben, in Dichten und Denken knüpft das neue Deutschtum wieder an das alte an, und die Geister Schillers und Goethes, Kants und Hegels, die noch vor zwanzig Jahren der Vergangenheit überantwortet schie-



nen (denn es gab wirklich einen Zeitpunkt, wo es diesen Anschein hatte!), werden aufs neue machtvoll lebendig und wirkend. In diesem bedeutenden Augenblicke tritt Ibsen zu uns, fegt mit dem Sturmwinde seiner Kritik die Nebel hinweg, die unsern Blick verschleiern, und zeigt uns — im neuen Leben das alte Problem. Dieser Fremde hat uns gelehrt, uns auf uns selbst zu besinnen: das schulden wir ihm und darum wurde er das große Erlebnis unserer Jugend. Darüber ist nun ein halbes Menschenalter hingegangen; der Dichter, für den wir damals kämpften, ist inzwischen das Gemeingut aller Gebildeten geworden, und Ibsen selbst hat ja nur zu wohl gewußt, daß dies immer ein gefährliches Indizium ist. Wie Ibsens Drama heut einen Alb unseres Dramas bildet, das sich von seiner Zweckform befreien und sich den großen Stil echter dramatischer Kunst zurückerobern muß, so ist auch das deutsche Geistesleben über seine Gedankenwelt schon wieder hinweggeschritten. Er gehörte zu den heilsamen Bitteren, von denen Keller redet, und mit ihm haben wir die schweren Zeiten furchtbarer Zweifel durchgemacht. Er gehörte zu denen, die den Schoß der Mutter Erde unbarmherzig aufreißen und umpflügen; aber wenn die Zeit erfüllt ist, so entsprosst den Furchen eine neue Saat und aus dem Chaos bildet sich neues Leben.

Druck von Gottfried Pätz in Naumburg a. S.






Digitized by Google

Widerspruch wachrief und so ein lebhaftes Widerspiel von Gedanken entband. Das vermag ein schlechtes Buch auch. Was fesselt, ist hier der Mensch, der mit Ehrlichkeit und innerem Anteil seine Gedanken darlegt, der zu viel soziales Gewissen besitzt, um in der Kunst nur die Quelle rein ästhetischer Gefühle zu erblicken, durch deren Genuß der einzelne sich verfeinerten Inhalt verschafft ... Und ob er nun auch nach meiner Ansicht in manchem Hauptgedanken irrt, so spricht doch überall die Stimme der Stille mit, die ja heute endlich nach Jahrzehnten äußeren Lärmes sich an Hunderten von Orten bemerkbar zu machen beginnt. Otto von Leixner

Deutsche Monatsschrift. Dresdner gibt in seinem Buche ein Beispiel, wie ein Stoff des geschichtlichen Unterrichts für die Lebenskenntnis eines jungen Menschen fruchtbar gemacht werden kann. Ich kann als reicheres Beispiel dafür sein Buch selbst anführen, in dem die Geschichte der Kunst des letzten halben Jahrhunderts mit den geistigen Mitteln, die seinem Gebiet des Lebens angehören, zur „lebendigen Speise“ geschaffen ist, für den, der nicht die Kunst, sondern das Leben zu erfassen bestrebt ist ... So zeigt sein Werk den verschiedenen Betrachtern ein doppeltes Gesicht. Dem Künstler sagt es: was habe ich mit dem Laien zu schaffen, der mein Werk von mir nimmt; dem Laien: was ich mit der Kunst, von der man mir sagt, daß ich ihrer bedarf — beiden aber: wie schreitet unser aller Leben auf dem „Wege der Kunst“, d. h. der schöpferischen Kraft des Menschengeistes zu größerer Vollendung weiter.

Ludwig Bartning



Sozialistische Monatshefte. Nicht aus seiner Erfahrung allein schrieb er dieses Buch, sondern aus der Erfahrung eines halben Jahrhunderts, die er sich sichtend und ordnend zu eigen machte ... Ein vortreffliches, sehr instruktives und mit heller Zuversicht erfüllendes Buch.

Berliner Neueste Nachrichten. Ein deutscher Ruskin fehlt uns noch, und die Versuche, denen wir heute wohl begegnen, die Glaubenssätze des etwas wunderlichen englischen Propheten unsrer deutschen Kultur jetzt, wo sie sich zum großen Teil in England schon überlebt haben, nachträglich aufzupfropfen, bedeuten für uns eine Gefahr, ein Unternehmen, das uns nur weiter vom Ziele führen würde. Da stellt sich nun die Gestalt Dresdners zur rechten Zeit in den Weg, als ein Führer, dessen Fahnen zu folgen es sich verlohnt.

Die Gegenwart. Eine Arbeit aus einem Guß, voller Anregungen und eigener Ideen.

Breslauer Zeitung. Dresdners Buch, das müssen wir ihm noch besonders nachrühmen, hält sich frei von aller Phantastik und ist doch mit einem schönen, kühnen Optimismus geschrieben, der uns unwillkürlich mit fortreißt und zum Glauben zwingt. Mögen wir aber auch im ganzen vielleicht etwas kühler und weniger hoffnungsvoll über die vom Verfasser behandelten Fragen denken, für mannigfache Anregung werden wir ihm in jedem Falle zu danken haben.

Nord und Süd. Kultiviertere Leser werden hinter Dresdners Buch eine starke Persönlichkeit suchen und finden. Darum soll man es lesen und loben.

